Großes

# Inſtrumental-

und

# Vokal- Concert.

Eine muſikaliſche Anthologie.

Herausgegeben
von

**Ernſt Ortlepp.**

Sechstes Bändchen.

Stuttgart, 1841.
Franz Heinrich Köhler.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

G 76/1330

# Bibliothek

des

# Frohsinns.

## Neue Folge.

---

### II^te Section.

### Inſtrumental- und Vokal-Concert.

---

Sechstes Bändchen.

Stuttgart.
Franz Heinrich Köhler.
1841.

# Großes
# Inſtrumental-
und
# Vokal-Concert.

## Eine muſikaliſche Anthologie.

---

Herausgegeben
von
**Ernſt Ortlepp.**

---

Sechstes Bändchen.

Stuttgart.
Franz Heinrich Köhler.
1841.

# Don Juan.

Eine fabelhafte Begebenheit, die ſich mit einem reiſenden Enthuſiaſten zugetragen.

Von E. T. A. Hoffmann.

---

Ein durchdringendes Läuten, der gellende Ruf: Das Theater fängt an! weckte mich aus dem ſanften Schlaf, in den ich verſunken war; Bäſſe brummen durch einander — ein Paukenſchlag — Trompetenſtöße — ein klares A, von der Hoboe ausgehalten — Violinen ſtimmen ein; ich reibe mir die Augen. Sollte der allezeit geſchäftige Satan mich im Rauſche — ? Nein! ich befinde mich in dem Zimmer des Hotels, wo ich geſtern Abend halb gerädert abgeſtiegen. Gerade über meiner Naſe hängt die ſtattliche Troddel der Klingelſchnur; ich ziehe ſie heftig an, der Kellner erſcheint.

„Aber was, um's Himmel willen, ſoll die konfuſe Muſik da neben mir bedeuten? Gibt es denn ein Concert hier im Hauſe?“

„Ew. Excellenz — (Ich hatte Mittags an der Wirthstafel Champagner getrunken!) Ew. Excellenz wiſſen vielleicht noch nicht, daß dieſes Hotel mit dem Theater verbunden iſt. Dieſe Tapetenthür führt auf einen klei-

nen Corridor, von dem Sie unmittelbar in Nr. 23 treten: das iſt die Fremdenloge.“

„Was? — Theater? — Fremdenloge?“

„Ja, die kleine Fremdenloge zu zwei, höchſtens drei Perſonen — nur ſo für vornehme Herren, ganz grün tapezirt, mit Gitterfenſtern, dicht beim Theater! Wenn's Ew. Excellenz gefällig iſt — wir führen heute den Don Juan von dem berühmten Herrn Mozart aus Wien auf. Das Legegeld, einen Thaler acht Groſchen, ſtellen wir in Rechnung.“

Das Letzte ſagte er, ſchon die Logenthür aufdrückend, ſo raſch war ich bei dem Worte „Don Juan“ durch die Tapenthür in den Corridor geſchritten. Das Haus war, für den mittelmäßigen Ort, geräumig, geſchmackvoll verziert und glänzend erleuchtet. Logen und Parterre waren gedrängt voll. Die erſten Accorde der Ouvertüre überzeugten mich, daß ein ganz vortreffliches Orcheſter, ſollten die Sänger auch nur im Mindeſten etwas leiſten, mir den herrlichſten Genuß des Meiſterwerks verſchaffen würde. — In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdiſchen regno all pianto; grauſenerregende Ahnungen des Entſetzlichen erfüllten mein Gemüth. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im ſiebenten Takte des Allegro; ich ſah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausſtrecken — nach dem Leben froher Menſchen, die auf des bodenloſen Abgrunds dünner Decke luſtig tanzten. Der Conflict der menſchlichen Natur mit den unbekannten, gräßlichen Mächten, die ihn, ſein Verderben erlauernd, umfangen, trat klar vor meines Geiſtes Augen. Endlich beruhigt ſich der Sturm; der Vorhang fliegt auf. Froſtig und unmuthvoll in ſeinen Mantel gehüllt,

ſchreitet Leporello in finſtrer Nacht vor dem Pavillon einher: Notte e giorno faticar. — Alſo italieniſch? — Hier am deutſchen Orte italieniſch? Ah che piacere! ich werde alle Recitative, Alles ſo hören, wie es der große Meiſter in ſeinem Gemüth empfing und dachte! Da ſtürzt Don Juan heraus; hinter ihm Donna Anna, bei dem Mantel den Frevler feſthaltend. Welches Anſehn! Sie könnte höher, ſchlanker gewachſen, majeſtätiſcher im Gange ſeyn: aber welch ein Kopf! — Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung, wie aus Einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die, wie griechiſches Feuer, unauslöſchlich das Innerſte durchbrennen! des dunklen Haares aufgelöſ'te Flechten wallen in Wellenringeln den Nacken hinab. Das weiße Nachtkleid enthüllt verrätheriſch nie gefahrlos belauſchte Reize. Von der entſetzlichen That umkrallt, zuckt das Herz in gewaltſamen Schlägen. — — Und nun — welche Stimme! Non sperar se non m'uccidi. — Durch den Sturm der Inſtrumente leuchten, wie glühende Blitze, die aus ätheriſchem Metall gegoſſenen Töne! — Vergebens ſucht ſich Don Juan loszureißen. — Will er es denn? Warum ſtößt er nicht mit kräftiger Fauſt das Weib zurück und entflieht? Macht ihn die böſe That kraftlos, oder iſt es der Kampf von Haß und Liebe im Innern, der ihm Muth und Stärke raubt? — Der alte Papa hat ſeine Thorheit, im Finſtern den kräftigen Gegner anzufallen, mit dem Leben gebüßt; Don Juan und Leporello treten im recitirenden Geſpräch weiter vor ins Proſcenium. Don Juan wickelt ſich aus dem Mantel, und ſteht da, in rothem geriſſenen Sammet mit ſilberner Stickerei, prächtig gekleidet. Eine kräftige, herrliche Geſtalt: das Geſicht iſt männlich ſchön; eine erhabene Naſe,

durchbohrende Augen, weich geformte Lippen; das ſonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbrauen bringt ſekundenlang etwas vom Mephiſtopheles in die Phyſiognomie, das, ohne dem Geſicht die Schönheit zu rauben, einen unwillkürlichen Schauer erregt. Es iſt, als könne er die magiſche Kunſt der Klapperſchlange üben; es iſt, als könnten die Weiber, von ihm angeblickt, nicht mehr von ihm laſſen, und müßten, von der unheimlichen Gewalt gepackt, ſelbſt ihr Verderben vollenden. — Lang und dürr, in roth- und weißgeſtreifter Weſte, kleinem rothen Mantel, weißem Hut mit rother Feder, trippelt Leporello um ihn her. Die Züge ſeines Geſichts miſchen ſich ſeltſam zu dem Ausdruck von Gutherzigkeit, Schelmerei, Lüſternheit und ironiſirender Frechheit; gegen das grauliche Kopf- und Barthaar ſtechen ſeltſam die ſchwarzen Augenbrauen ab. Man merkt es, der alte Burſche verdient Don Juans helfender Diener zu ſeyn. — Glücklich ſind ſie über die Mauer geflüchtet. — Fackeln — Donna Anna und Don Ottavio erſcheinen: ein zierliches, geputztes, gelecktes Männlein, von einundzwanzig Jahren höchſtens. Als Anna's Bräutigam wohnte er, da man ihn ſo ſchnell herbeirufen konnte, wahrſcheinlich im Hauſe; auf den erſten Lärm, den er gewiß hörte, hätte er herbeieilen und vielleicht den Vater retten können: er mußte ſich aber erſt putzen, und mochte überhaupt Nachts nicht gern ſich herauswagen. — „Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!“ Mehr als Verzweiflung über den grauſamſten Frevel liegt in den entſetzlichen, herzzerſchneidenden Tönen dieſes Recitativs und Duetts. Don Juans gewaltſames Attentat, das ihm Verderben nur drohte, dem Vater aber den Tod gab, iſt es nicht allein, was dieſe Töne der beängſteten

Bruſt entreißt: nur ein verderblicher, tödtender Kampf im Innern kann ſie hervorbringen. —

Eben ſchalt die lange, hagere Donna Elvira mit ſichtlichen Spuren großer, aber verblühter Schönheit den Verräther, Don Juan: Tu nido d'inganni, und der mitleidige Leporello bemerkte ganz klug: parla come un libro stampato, als ich Jemand neben oder hinter mir zu bemerken glaubte. Leicht konnte man die Logenthür hinter mir geöffnet haben und hineingeſchlüpft ſeyn — das fuhr mir wie ein Stich durch's Herz. Ich war ſo glücklich, mich allein in der Loge zu befinden, um ganz ungeſtört das ſo vollkommen dargeſtellte Meiſterwerk mit allen Empfindungsfaſern, wie mit Polypenarmen, zu umklammern, und in mein Selbſt hineinzuziehen! Ein einziges Wort, das obendrein albern ſeyn konnte, hätte mich auf eine ſchmerzhafte Weiſe herausgeriſſen aus dem herrlichen Moment der poetiſch-muſikaliſchen Begeiſterung! Ich beſchloß, von meinem Nachbar gar keine Notiz zu nehmen, ſondern, ganz in die Darſtellung vertieft, jedes Wort, jeden Blick zu vermeiden. Den Kopf in die Hand geſtützt, dem Nachbar den Rücken wendend, ſchaute ich hinaus. — Der Gang der Darſtellung entſprach dem vortrefflichen Anfange. Die kleine, lüſterne, verliebte Zerlina tröſtete mit gar lieblichen Tönen und Weiſen den gutmüthigen Tölpel Maſetto. Don Juan ſprach ſein inneres, zerriſſenes Weſen, den Hohn über die Menſchlein um ihn her, nur aufgeſtellt zu ſeiner Luſt, in ihr mattliches Thun und Treiben verderbend einzugreifen, in der wilden Arie: Fin ch'han dal vino — ganz unverholen aus. Gewaltiger als bisher zuckte hier der Stirnmuskel. — Die Masken erſcheinen. Ihr Terzett iſt ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen

zum Himmel ſteigt. — Nun fliegt der Mittelvorhang auf. Da geht es luſtig her; Becher erklingen, in fröhlichem Gewühl wälzen ſich die Bauern und allerlei Masken umher, die Don Juans Feſt herbeigelockt hat. — Jetzt kommen die drei zur Rache Verſchwornen. Alles wird feierlicher, bis der Tanz angeht. Zerlina wird gerettet, und in dem gewaltig donnernden Finale tritt muthig Don Juan mit gezogenem Schwert ſeinen Feinden entgegen. Er ſchlägt dem Bräutigam den ſtählernen Galanterie-Degen aus der Hand, und bahnt ſich durch das gemeine Geſindel, das er, wie der tapfere Roland die Armee des Tyrannen Cymork, durch einander wirft, daß Alles gar poſſierlich über einander purzelt, den Weg ins Freie. —

Schon oft glaubte ich dicht hinter mir einen zarten, warmen Hauch gefühlt, das Kniſtern eines ſeidenen Gewandes gehört zu haben: das ließ mich wohl die Gegenwart eines Frauenzimmers ahnen, aber ganz verſunken in die poetiſche Welt, die mir die Oper aufſchloß, achtete ich nicht darauf. Jetzt, da der Vorhang gefallen war, ſchaute ich nach meiner Nachbarin. — Nein — keine Worte drücken mein Erſtaunen aus: Donna Anna, ganz in dem Coſtüme, wie ich ſie eben auf dem Theater geſehen, ſtand hinter mir, und richtete auf mich den durchdringenden Blick ihres ſeelenvollen Auges. — Ganz ſprachlos ſtarrte ich ſie an; ihr Mund (ſo ſchien es mir) verzog ſich zu einem leiſen, ironiſchen Lächeln, in dem ich mich ſpiegelte und meine alberne Figur erblickte. Ich fühlte die Nothwendigkeit, ſie anzureden, und konnte doch die, durch das Erſtaunen, ja ich möchte ſagen, wie durch den Schreck gelähmte Zunge nicht bewegen. Endlich, endlich fuhren mir, beinahe unwillkürlich, die Worte

heraus: „Wie iſt es möglich, Sie hier zu ſehen?“ worauf ſie ſogleich in dem reinſten Toskaniſch erwiederte, daß, verſtände und ſpräche ich nicht Italiäniſch, ſie das Vergnügen meiner Unterhaltung entbehren müſſe, indem ſie keine andere, als nur dieſe Sprache rede. — Wie Geſang lauteten die ſüßen Worte. Im Sprechen erhöhte ſich der Ausdruck des dunkelblauen Auges, und jeder daraus leuchtende Blitz goß einen Glutſtrom in mein Inneres, von dem alle Pulſe ſtärker ſchlugen und alle Fibern erzuckten. — Es war Donna Anna unbezweifelt. Die Möglichkeit abzuwägen, wie ſie auf dem Theater und in meiner Loge habe zugleich ſeyn können, fiel mir nicht ein. So wie der glückliche Traum das Seltſamſte verbindet, und dann ein frommer Glaube das Ueberſinnliche verſteht, und es den ſogenannten natürlichen Erſcheinungen des Lebens zwanglos anreiht; ſo gerieth ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulism, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte, die mich ſo innig mit ihr verbanden, daß ſie ſelbſt bei ihrer Erſcheinung auf dem Theater nicht hatte von mir weichen können. — Wie gern ſetzte ich dir, mein Theodor, jedes Wort des merkwürdigen Geſprächs her, das nun zwiſchen der Signora und mir begann; allein, indem ich das, was ſie ſagte, deutſch hinſchreiben will, finde ich jedes Wort ſteif und matt, jede Phraſe ungelenk, das auszudrücken, was ſie leicht und mit Anmuth Toskaniſch ſagte.

Indem ſie über den Don Juan, über ihre Rolle ſprach, war es, als öffneten ſich mir nun erſt die Tiefen des Meiſterwerks, und ich konnte hell hineinblicken und einer fremden Welt fantaſtiſche Erſcheinungen deutlich erkennen. Sie ſagte, ihr ganzes Leben ſey Muſik, und

oft glaube ſie manches im Innern geheimnißvolle Verſchloſſene, was keine Worte ausſprächen, ſingend zu begreifen. „Ja, ich begreife es dann wohl," fuhr ſie mit brennendem Auge und erhöhter Stimme fort: „aber es bleibt todt und kalt um mich, und indem man eine ſchwierige Roulade, eine gelungene Manier beklatſcht, greifen eiſige Hände in mein glühendes Herz! — Aber du — du verſtehſt mich: denn ich weiß, daß auch dir das wunderbare, romantiſche Reich aufgegangen, wo die himmliſchen Zauber der Töne wohnen!" —

„Wie, du herrliche, wundervolle Frau — — du — du ſollteſt mich kennen?"

„Ging nicht der zauberiſche Wahnſinn ewig ſehnender Liebe in der Rolle der *** in deiner neueſten Oper aus deinem Innern hervor? — Ich habe dich verſtanden: dein Gemüth hat ſich im Geſange mir aufgeſchloſſen! — Ja, (hier nannte ſie meinen Vornamen) ich habe dich geſungen, ſo wie deine Melodien ich ſind." —

Die Theaterglocke läutete; eine ſchnelle Bläſſe entfärbte Donna Anna's ungeſchminktes Geſicht; ſie fuhr mit der Hand nach dem Herzen, als empfände ſie einen plötzlichen Schmerz, und indem ſie leiſe ſagte: Unglückliche Anna, jetzt kommen deine fürchterlichſten Momente! — war ſie aus der Loge verſchwunden. —

Der erſte Akt hatte mich entzückt, aber nach dem wunderbaren Ereigniß wirkte jetzt die Muſik auf eine ganz andere, ſeltſame Weiſe. Es war, als ginge eine lang verheißene Erfüllung der ſchönſten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein; als würden die geheimſten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen feſt gebannt und müßten ſich zur wunderbarſten Erkenntniß ſeltſamlich geſtalten. — In Donna Anna's

Scene fühlte ich mich von einem ſanften, warmen Hauch, der über mich hinwegglitt, in trunkener Wolluſt erbeben; unwillkürlich ſchloſſen ſich meine Augen und ein glühender Kuß ſchien auf meinen Lippen zu brennen; aber der Kuß war ein, wie von ewig dürſtender Sehnſucht lang ausgehaltener Ton.

Das Finale war in frevelnder Luſtigkeit angegangen: Gia la mensa è preparata! — Don Juan ſaß koſend zwiſchen zwei Mädchen, und lüftete einen Kork nach dem andern, um den brauſenden Geiſtern, die hermetiſch verſchloſſen, freie Herrſchaft über ſich zu verſtatten. Es war ein kurzes Zimmer mit einem großen, gothiſchen Fenſter im Hintergrunde, durch das man in die Nacht hinausſah. Schon während Elvira den Ungetreuen an alle Schwüre erinnert, ſah man es oft durch das Fenſter blitzen, und hörte das dumpfe Murmeln des herannahenden Gewitters. Endlich das gewaltige Pochen. Elvira, die Mädchen entfliehen, und unter den entſetzlichen Accorden der unterirdiſchen Geiſterwelt, tritt der gewaltige Marmorkoloß, gegen den Don Juan pygmäiſch daſteht, ein. Der Boden erbebt unter des Rieſen donnerndem Fußtritt. — Don Juan ruft durch den Sturm, durch den Donner, durch das Geheul der Dämonen, ſein fürchterliches No! die Stunde des Untergangs iſt da. Die Statue verſchwindet, dicker Qualm erfüllt das Zimmer, aus ihm entwickeln ſich fürchterliche Larven. In Qualen der Hölle windet ſich Don Juan, den man dann und wann unter den Dämonen erblickt. Eine Exploſion, wie, wenn tauſend Blitze einſchlügen —: Don Juan, die Dämonen ſind verſchwunden, man weiß nicht wie! Leporello liegt ohnmächtig in der Ecke des Zimmers. — Wie wohlthätig wirkt nun die Erſcheinung

der übrigen Perſonen, die den Don Juan, der von unterirdiſchen Mächten irdiſcher Rache entzogen, vergebens ſuchen. Es iſt, als wäre man nun erſt dem furchtbaren Kreiſe der hölliſchen Geiſter entronnen. — Donna Anna erſchien ganz verändert: eine Todtenbläſſe überzog ihr Geſicht, das Auge war erloſchen, die Stimme zitternd und ungleich; aber eben dadurch, in dem kleinen Duett mit dem ſüßen Bräutigam, der nun, nachdem ihn der Himmel des gefährlichen Rächer-Amts glücklich überhoben hat, gleich Hochzeit machen will, von herzzerreißender Wirkung.

Der fugirte Chor hatte das Werk herrlich zu einem Ganzen geründet, und ich eilte in der exaltirteſten Stimmung, in der ich mich je befunden, in mein Zimmer. Der Kellner rief mich zur Wirthstafel, und ich folgte ihm mechaniſch. — Die Geſellſchaft war, der Meſſe wegen, glänzend, und die heutige Darſtellung des Don Juan der Gegenſtand des Geſprächs. Man pries im Allgemeinen die Italiener und das Eingreifende ihres Spiels; doch zeigten kleine Bemerkungen, die hier und da ganz ſchalkhaft hingeworfen wurden, daß wohl keiner die tiefere Bedeutung der Oper aller Opern auch nur ahnte. — Don Ottavio hatte ſehr gefallen. Donna Anna war Einem zu leidenſchaftlich geweſen. Man müſſe, meinte er, auf dem Theater ſich hübſch mäßigen und das zu ſehr Angreifende vermeiden. Die Erzählung des Ueberfalls habe ihn ordentlich konſternirt. Hier nahm er eine Priſe Taback und ſchaute ganz unbeſchreiblich dummklug ſeinen Nachbar an, welcher behauptete: Die Italienerin ſey aber übrigens eine recht ſchöne Frau, nur zu beſorgt um Kleidung und Putz; eben in jener Scene ſey ihr eine Haarlocke aufgegangen, und habe

daſ Demi-Profil des Geſichts beſchattet! Jetzt fing ein Anderer ganz leiſe zu intoniren an: Fin ch'han dal vino — worauf eine Dame bemerkte: am wenigſten ſey ſie mit dem Don Juan zufrieden: der Italiener ſey viel zu finſter, viel zu ernſt geweſen, und habe überhaupt den frivolen, luſtigen Charakter nicht leicht genug genommen. — Die letzte Exploſion wurde ſehr gerühmt. — Des Gewäſches ſatt eilte ich in mein Zimmer.

---

## In der Fremdenloge Nro. 23.

Es war mir ſo eng, ſo ſchwül in dem dumpfen Gemach! — Um Mitternacht glaubte ich Deine Stimme zu hören, mein Theodor! Du ſprachſt deutlich meinen Namen aus, und es ſchien an der Tapetenthür zu rauſchen. Was hält mich ab, den Ort meines wunderbaren Abenteuers noch einmal zu betreten? — Vielleicht ſehe ich dich und ſie, die mein ganzes Weſen erfüllt! Wie leicht iſt es, den kleinen Tiſch hineinzutragen — zwei Lichter — Schreibzeug! Der Kellner ſucht mich mit dem beſtellten Punſch; er findet das Zimmer leer; die Tapetenthür offen: er folgt mir in die Loge und ſieht mich mit zweifelndem Blick an. Auf meinen Wink ſetzt er das Getränk auf den Tiſch und entfernt ſich, mit einer Frage auf der Zunge noch einmal ſich nach mir umſchauend. Ich lehne mich, ihm den Rücken wendend, über der Loge Rand, und ſehe in das verödete Haus, deſſen Architektur, von meinen beiden Lichtern magiſch beleuchtet, in wunderlichen Reflexen fremd und feenhaft hervorſpringt. Den Vorhang bewegt die das Haus durchſchneidende Zugluft. — Wie wenn er hinaufwallte? wenn Donna Anna,

geängſtet von gräßlichen Larven, erſchiene? — Donna Anna! rufe ich unwillkürlich: der Ruf verhallt in dem öden Raum, aber die Geiſter der Inſtrumente im Orcheſter werden wach — ein wunderbarer Ton zittert herauf; es iſt, als ſäusle in ihm der geliebte Name fort! — Nicht erwehren kann ich mich des heimlichen Schauers, aber wohlthätig durchbebt er meine Nerven. —

Ich werde meiner Stimmung Herr, und fühle mich aufgelegt, Dir, mein Theodor! wenigſtens anzudeuten, wie ich jetzt erſt das herrliche Werk des göttlichen Meiſters in ſeiner tiefen Charakteriſtik richtig aufzufaſſen glaube. — Nur der Dichter verſteht den Dichter; nur ein romantiſches Gemüth kann eingehen in das Romantiſche; nur der poetiſch exaltirte Geiſt, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verſtehen, was der Geweihte in der Begeiſterung ausſpricht. — Betrachtet man das Gedicht (den Don Juan) ohne ihm eine tiefere Bedeutung zu geben, ſo daß man nur das Geſchichtliche in Anſpruch nimmt; ſo iſt es kaum zu begreifen, wie Mozart eine ſolche Muſik dazu denken und dichten konnte. Ein Bonvivant, der Wein und Mädchen über die Maßen liebt, der muthwilliger Weiſe den ſteinernen Mann als Repräſentanten des alten Vaters, den er bei Vertheidigung ſeines eigenen Lebens niederſtach, zu ſeiner luſtigen Tafel bittet — wahrlich, hierin liegt nicht viel Poetiſches, und ehrlich geſtanden, iſt ein ſolcher Menſch es wohl nicht werth, daß die unterirdiſchen Mächte ihn als ein ganz beſonderes Kabinetsſtück der Hölle auszeichnen; daß der ſteinerne Mann, von dem verklärten Geiſte beſeelt, ſich bemüht vom Pferde zu ſteigen, um den Sünder vor dem letzten Stündlein zur Buße zu ermahnen; daß endlich der Teufel ſeine beſten Geſellen ausſchickt, um den

Transport in ſein Reich auf die gräßlichſte Weiſe zu veranſtalten. — Du kannſt es mir glauben, Theodor! den Juan ſtattete die Natur, wie ihrer Schooßkinder Liebſtes, mit alle dem aus, was den Menſchen, in näherer Verwandtſchaft mit dem Göttlichen, über den gemeinen Troß, über die Fabrikarbeiten, die als Nullen, vor die, wenn ſie gelten ſollen, ſich erſt ein Zähler ſtellen muß, aus der Werkſtätte geſchleudert werden, erhebt; was ihn beſtimmt zu beſiegen, zu herrſchen. Ein kräftiger, herrlicher Körper, eine Bildung, woraus der Funke hervorſtrahlt, der, die Ahnungen des Höchſten entzündend, in die Bruſt fiel; ein tiefes Gemüth, ein ſchnell ergreifender Verſtand. — Aber das iſt die entſetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menſchen aufzulauern, und ihm ſelbſt in dem Streben nach dem Höchſten, worin er ſeine göttliche Natur ausſpricht, böſe Fallſtricke zu legen. Dieſer Conflict der göttlichen und der dämoniſchen Kräfte erzeugt den Begriff des irdiſchen, ſo wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdiſchen Lebens. — Den Juan begeiſterten die Anſprüche auf das Leben, die ſeine körperliche und geiſtige Organiſation herbeiführte, und ein ewiges brennendes Sehnen, von dem ſein Blut ſiedend die Adern durchfloß, trieb ihn, daß er gierig und ohne Raſt alle Erſcheinungen der irdiſchen Welt aufgriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend! — Es gibt hier auf Erden wohl nichts, was den Menſchen in ſeiner innigſten Natur ſo hinaufſteigert, als die Liebe; ſie iſt es, die ſo geheimnißvoll und ſo gewaltig wirkend, die innerſten Elemente des Daſeyns zerſtört und verklärt; was Wunder alſo, daß Don Juan in der Liebe die Sehnſucht, die ſeine Bruſt zerreißt, zu ſtillen hoffte, und daß

der Teufel hier ihm die Schlinge über den Hals warf? In Don Juans Gemüth kam durch des Erbfeindes Liſt der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes, ſchon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmliſche Verheißung in unſerer Bruſt wohnt, und eben jene unendliche Sehnſucht iſt, die uns mit dem Ueberirdiſchen in unmittelbaren Rapport ſetzt. Vom ſchönen Weibe zum ſchönern raſtlos fliehend, bis zum Ueberdruß, bis zur zerſtörenden Trunkenheit ihrer Reize mit der glühendſten Inbrunſt genießend, immer in der Wahl ſich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, mußte doch Juan zuletzt alles irdiſche Leben matt und flach finden, und indem er überhaupt den Menſchen verachtete, lehnte er ſich auf gegen die Erſcheinung, die, ihm als das Höchſte im Leben geltend, ſo bitter ihn getäuſcht hatte. Jeder Genuß des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung ſeiner Sinnlichkeit, ſondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer. Tiefe Verachtung der gemeinen Anſichten des Lebens, über die er ſich erhoben fühlte, und bitterer Spott über Menſchen, die in der glücklichen Liebe, in der dadurch herbeigeführten bürgerlichen Vereinigung, auch nur im mindeſten die Erfüllung der höheren Wünſche, die die Natur feindſelig in unſere Bruſt legte, erwarten konnten, trieben ihn an, da vorzüglich ſich aufzulehnen, und, Verderben bereitend, dem unbekannten, ſchickſallenkenden Weſen, das ihm, wie ein ſchadenfrohes, mit den kläglichen Geſchöpfen ſeiner ſpottenden Laune ein grauſames Spiel treibendes Ungeheuer erſchien, kühn entgegen zu treten, wo von einem ſolchen Verhältniß die Rede war. — Jede Verführung einer geliebten Braut, jedes durch einen gewaltigen, nie zu

verſchmerzendes Unheil bringenden Schlag geſtörte Glück der Liebenden iſt ein herrlicher Triumph über jene feindliche Macht, der ihn immer mehr hinaushebt aus dem beengenden Leben — über die Natur — über den Schöpfer! — Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinabzuſtürzen in den Orcus. Anna's Verführung, mit den dabei eingetretenen Umſtänden, iſt die höchſte Spitze, zu der er ſich erhebt. —

Donna Anna iſt, rückſichtlich der höchſten Begünſtigungen der Natur, dem Don Juan entgegen geſtellt. So wie Don Juan urſprünglich ein wunderbar kräftiger, herrlicher Mann war, ſo iſt ſie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüth der Teufel nichts vermochte. Alle Kunſt der Hölle konnte nur ſie irdiſch verderben. — So wie der Satan dieſes Verderben vollendet hat, durfte auch nach der Fügung des Himmels, die Hölle die Vollſtreckung des Rächeramts nicht länger verſchieben. — Don Juan ladet den erſtochenen Alten höhnend im Bilde ein zum luſtigen Gaſtmahl, und der verklärte Geiſt, nun erſt den gefallnen Menſchen durchſchauend und ſich um ihn betrübend, verſchmäht es nicht, in furchtbarer Geſtalt ihn zur Buße zu ermahnen. Aber ſo verderbt, ſo zerriſſen iſt ſein Gemüth, daß auch des Himmels Seligkeit keinen Strahl der Hoffnung in ſeine Seele wirft und ihn zum beſſern Seyn entzündet! —

Gewiß iſt es Dir, mein Theodor, aufgefallen, daß ich von Anna's Verführung geſprochen; und ſo gut ich es in dieſer Stunde, wo tief aus dem Gemüth hervorgehende Gedanken und Ideen die Worte überflügeln, vermag, ſage ich dir mit wenigen Worten, wie mir in der Muſik, ohne alle Rückſicht auf den Text, das ganze Verhältniß der beiden im Kampf begriffenen Naturen

(Don Juan und Donna Anna) erſcheint. — Schon oben äußerte ich, daß Anna dem Juan gegenübergeſtellt iſt. Wie, wenn Donna Anna vom Himmel dazu beſtimmt geweſen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künſte verdarb, die ihm inwohnende göttliche Natur erkennen zu laſſen, und ihn der Verzweiflung ſeines nichtigen Strebens zu entreißen? — Zu ſpät, zur Zeit des höchſten Frevels, ſah er ſie, und da konnte ihn nur die teufliſche Luſt erfüllen, ſie zu verderben. — Nicht gerettet wurde ſie! Als er hinausfloh, war die That geſchehen. Das Feuer einer übermenſchlichen Sinnlichkeit, Gluth aus der Hölle durchſtrömte ihr Innerſtes, und machte jeden Widerſtand vergeblich. Nur Er, nur Don Juan konnte den wollüſtigen Wahnſinn in ihr entzünden, mit dem ſie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerſtörenden Wuth hölliſcher Geiſter im Innern ſündigte. Als er nach vollendeter That entfliehen wollte, da umſchlang, wie ein gräßliches, giftigen Tod ſprühendes Ungeheuer, ſie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen. — Ihres Vaters Fall durch Don Juans Hand, die Verbindung mit dem kalten, unmännlichen, ordinären Don Ottavio, den ſie einſt zu lieben glaubte — ſelbſt die im Innerſten ihres Gemüths in verzehrender Flamme wüthende Liebe, die in dem Augenblick des höchſten Genuſſes aufloderte, und nun, gleich der Gluth des vernichtenden Haſſes brennt: Alles dieſes zerreißt ihre Bruſt. Sie fühlt, nur Don Juans Untergang kann der von tödtlichen Martern beängſteten Seele Ruhe verſchaffen; aber dieſe Ruhe iſt ihr eigner irdiſcher Untergang. — Sie fordert daher unabläſſig ihren eiskalten Bräutigam zur Rache auf; ſie verfolgt ſelbſt den Verräther, und erſt als ihn die unterirdiſchen Mächte in

den Orcus hinabgezogen haben, wird ſie ruhiger — nur vermag ſie nicht dem hochzeitluſtigen Bräutigam nachzugeben: lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor! Sie wird dieſes Jahr nicht überſtehen; Don Ottavio wird niemals die umarmen, die ein frommes Gemüth davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben.

Wie lebhaft im Innerſten meiner Seele fühlte ich alles dieſes in den, die Bruſt zerreißenden, Accorden des erſten Recitativs und der Erzählung von dem nächtlichen Ueberfall! — Selbſt die Scene der Donna Anna im zweiten Akt: Crudele, die oberflächlich betrachtet, ſich nur auf den Don Ottavio bezieht, ſpricht in geheimen Anklängen, in den wunderbarſten Beziehungen, jene innere, alles irdiſche Glück verzehrende Stimmung der Seele aus. Was ſoll ſelbſt in den Worten der ſonderbare, von dem Dichter vielleicht unbewußt hingeworfene Zuſatz:
forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me! —

Es ſchlägt zwei Uhr! — Ein warmer elektriſcher Hauch gleitet über mich her — ich empfinde den leiſen Geruch feinen italieniſchen Parfums, der geſtern zuerſt mir die Nachbarin vermuthen ließ; mich umfängt ein ſeliges Gefühl, das ich nur in Tönen ausſprechen zu können glaube. Die Luft ſtreicht heftiger durch das Haus — die Saiten des Flügels im Orcheſter rauſchen — Himmel! wie aus weiter Ferne, auf den Fittigen ſchwellender Töne eines luftigen Orcheſters getragen, glaube ich Anna's Stimme zu hören: Non mi dir bell' idol mio! — Schließe dich auf, du fernes, unbekanntes Geiſterreich — du Dſchinniſtan voller Herrlichkeit, wo ein unausſprechlicher, himmliſcher Schmerz, wie die un-

ſäglichſte Freude, der entzückten Seele alles auf Erden Verheißene über alle Maßen erfüllt! Laß mich eintreten in den Kreis deiner holdſeligen Erſcheinungen! Mag der Traum, den du, bald zum Grauſen erregenden, bald zum freundlichen Boten an den irdiſchen Menſchen erkoren — mag er meinen Geiſt, wenn der Schlaf den Körper in bleiernen Banden feſthält, den ätheriſchen Gefilden zuführen! —

---

## Geſpräch des Mittags an der Wirthstafel, als Nachtrag.

Kluger Mann mit der Doſe, ſtark auf den Deckel derſelben ſchnippend: Es iſt doch fatal, daß wir nun ſo bald keine ordentliche Oper mehr hören werden! Aber das kommt von dem häßlichen Uebertreiben!

Mulatten-Geſicht: Ja ja! hab's ihr oft genug geſagt! — Die Rolle der Donna Anna griff ſie immer ordentlich an! — Geſtern war ſie vollends gar wie beſeſſen. Den ganzen Zwiſchenakt hindurch ſoll ſie in Ohnmacht gelegen haben, und in der Scene im zweiten Akt hatte ſie gar Nervenzufälle —

Unbedeutender: O ſagen Sie — !

Mulatten-Geſicht: Nun ja, Nervenzufälle, und war doch wahrlich nicht vom Theater zu bringen.

Ich. Um des Himmels willen — die Zufälle ſind doch nicht von Bedeutung? Wir hören doch Signora bald wieder?

Kluger Mann mit der Doſe, eine Priſe nehmend: Schwerlich, denn Signora iſt heute Morgen Punkt zwei Uhr geſtorben.

---

## Ries und ſeine Pianoforte-Compoſitionen.

Faßt man die Geſchichte dieſes Inſtruments genauer in's Auge, ſo iſt in der Ausbildung deſſelben eine Art von Stufengang nicht zu verkennen, deſſen Perioden durch die einzelnen ausgezeichneten Setzer gebildet werden. Man mache in Gedanken mit uns den Gang von den tiefſinnigen Werken der beiden Bach, durch Haydn's Naivetät und Anmuth, Mozart's geſchmackvolle Fülle und wunderbar liebliche Eleganz bis zu den großartigen Hervorbringungen Beethovens, mit welchen in Betracht der Tiefe des Gedankens, der Gewalt der reichen Harmonik, das Erreichbare geleiſtet ſcheint.

An ſie ſchließt ſich eine neue Zeit, welche man im Allgemeinen als die moderne bezeichnen kann. Ihr Streben iſt mehr auf vielſeitige als tiefe Bearbeitung des Inſtrumentes gerichtet, und ſo hat ſie demſelben in Betracht der mechaniſchen Behandlung, der Toneffekte, der Fingerfertigkeit und geſchmackvollen Vortragsweiſe, allerdings eine neue Seite abgewonnen. Allein indem man das, unbeſtreitbar immer an gewiſſe Gränzen, beſonders in Hinſicht der Melodie des Vortrags, gebundene Inſtrument gewiſſermaßen zu einem Inbegriff aller übrigen umformte, und die unerhörteſten Effekte erzwin-

gen wollte, überſprang ſich mancher Setzer und Virtuoſe, gerieth in das Gebiet des Verkünſtelten und Unerfreulichen, und vergaß des weiſen Maßes aller Muſenkunſt. Kann man nun die Anfänge als ein Vorherrſchen des Inhalts über die Form der Compoſition betrachten, ſo läßt ſich nicht läugnen, daß in den zuletzt erwähnten Beſtrebungen der neuern und neueſten Zeit zumeiſt die Sorgfalt für eine blendende Form und Staunen erregende Fingerkünſte erſcheint.

Wir wollen nicht in Abrede ſeyn, daß auch ſie manches Schöne und Bewundernswürdige an's Licht gefördert, ſo wenig wir das redliche Streben vieler Meiſter und Jünger, die mit ganzer Seele dem ächten Kern aller Kunſt und auch der Muſik, Einigung und Harmonie der Form mit dem Stoff, ſo daß keines das andere überwiegt, zuſtrebten. Mit Vergnügen erinnert ſich hier der Freund ächter Muſik an eine ganze Reihe achtbarer Namen, die zum größten Theil unſerm Vaterlande angehören. Um ſo mehr ſind ihre Bemühungen zu ehren, je verderblicher jene Ausartung das innerſte Leben der Muſik angreift, und zu vernichten droht.

F. Ries Werke gehören nun ohne Zweifel, ihrem Charakter wie der Zeitfolge nach, in den zuletzt geſchilderten Zeitabſchnitt, wiewohl der Betrachter leicht ſelbſt unter ihnen, in Bezug auf frühere oder ſpätere Entſtehung, kleine Unterſchiede wahrnimmt. Erinnern die frühern Werke nicht ſelten an die Einfachheit der erſten Beethovenſchen, ja ſelbſt an Mozart, ſo iſt dagegen in den Schöpfungen des reifern Alters, wenn wir ſo reden dürfen, eine höchſt individuelle Charakteriſtik nicht zu überſehen. Wir werden hier bei jedem Schritte der

tiefſten Kenntniß und Durchbildung des Inſtrumentes inne, und es ſind die ergreifenden, gefälligen Effekte keineswegs geſpart, ja nicht ſelten begegnen uns wirklich ſchwer auszuführende Stellen, welche die ganze Virtuoſität der neueſten Zeit in Anſpruch nehmen. Allein nie iſt die Einheit des Kunſtwerkes darüber vernachläſſigt, nie die Fülle und Lieblichkeit der Empfindung geſtört, und nur in ſeltenen Fällen iſt dieſem erſcheinenden Theile der Compoſition auf eine ſchwer zu rechtfertigende Weiſe der Vorrang zu Theil geworden. — Aber es finden ſich ja auch in den Werken unſerer beſten Dichter einzelne Poeſien, in welchen mehr der zierliche Reim, der Wohllaut der Sprache, als Dichtung, Bild und Gedanke hervortritt.

Dem gemäß dürfen wir in Ries' Werken im Allgemeinen wohl die Einigung der reichſten, ſeelenvollſten Empfindung, einer Fülle dichteriſcher Figuren und geſangreicher Wendungen, mit der zierlichſten Behandlung des Inſtrumentes, alſo ein erfreuliches Gleichgewicht der Form und des Stoffes, erkennen, und dieſe Vorzüge, verbunden mit dem heiterſten, treuherzigſchalkhaften, beweglichen Sinn, bilden den künſtleriſchen Charakter des Meiſters. In ſeinen Werken umſpielt uns, lind' und freundlich, die Woge des Lebens, blauer Himmel, Sonne und lächelnde Sterne ſpiegeln ſich in ihrem feuchten Strom, der Schmerz iſt herbe und raſch, die Klage verhallt, und ſelige Stimmen der Freude und Luſt erklingen wieder durch Feld und Wald, wo liebeathmende Lüftchen, Genuß und Erinnerung auf leichtem Fittig heranwehen.

Daher ſind ſeine Werke durch alle Lande gegangen, weil ſie meiſt in der mittleren Sphäre der Empfindung

ſich bewegen, die Allen heimiſch und vertraut iſt. Da iſt nicht ein rieſenhaftes Heranſtürmen der ungeheuren Kräfte, welche Titanen zum Kampfe empörten, nicht die zermalmende Wehklage über des Lebens Kürze und Enge, die heilige Sehnſucht nach dem ewigen Jenſeits, nicht die ſüdliche Gluth des Haſſes und der Liebe, in welche Himmel und Hölle hereinklingen, — nein, es ſind vielmehr die Gefühle, welche die Jugend der Meiſten verſchönern, und bei den Beſſern auch ſpäter nicht verhallen, und dieſe in der gefälligſten, ſangbarſten Form.

---

## Anekdote.

---

Bekanntlich lebte der große Tonkünſtler Haydn nicht im beſten Vernehmen mit ſeiner Frau und lange getrennt von ihr. Der nachher in Stuttgart verſtorbene ehemalige Weimarſche Concertmeiſter Kranz ſtand, während ſeines Aufenthalts in Wien, mit Haydn auf ziemlich vertrautem Fuß. Einſt fand er ein Päckchen zuſammengebundener und noch nicht erbrochener Briefe mit der Aufſchrift „an Haydn.“ „Was ſind das für Briefe, Hr. Doctor?“ fragte Kranz befremdet. „„Laſſe ſie““, ſagte Haydn, und nahm ſie geſchwind weg, „„es ſind Odiosa — Briefe von meiner Frau. Sie ſchreibt mir alle Monate regelmäßig, aber ich erbreche die Briefe nicht, und antworte ihr, ohne ihre Zuſchriften geleſen zu haben. Sie machts mit meinen Antworten eben ſo.““

---

## Kurzer Abriß von Glucks Leben.

Gluck um 1716 geboren (eigentlich der Pfalz angehörend), bildete ſein Talent zuerſt in Böhmen aus. „Der natürliche Geſchmack der Deutſchen für Harmonie und die muſikaliſche Erziehung, welche ſie ſelbſt in der geringſten Dorfſchule empfangen, entwickeln vielſeitig in ihnen das muſikaliſche Talent.“ Auch bei Gluck war dieß der Fall; er ſpielte von frühem an mehrere Inſtrumente und wanderte von Ort zu Ort, bis ihn endlich der Zufall nach Wien führte, wo er Gelegenheit fand, die Grundſätze ſeiner Kunſt zu ſtudieren, welches er mehrere Jahre in Italien fortſetzte (1736) und ſeine erſte Oper, Artaxerxes, im Jahr 1741 in Mailand aufführte. Sofort folgten: Demetrius und Hypermneſtra, Demefoonte, Artamenes, Syphax, Alexander in Indien, die Fedra. Darauf wurde er 1745 an die Oper zu London berufen, wo aber, wie es ſcheint, Händel ihm im Wege ſtand. Denn die beiden Opern, deren eine „der Gigantenſturz“ hieß, nannte dieſer derbe Componiſt abſcheulich. Indeß ſcheint damals gerade der Wendepunkt ſeines Geiſtes geweſen zu ſeyn, welcher ihn zur höchſten dramatiſchen Bedeutſamkeit führte.

Dieſe, jedem Muſiker gewiß merkwürdige, ja für unſer Zeitalter ſehr lehrreiche Veranlaſſung war folgende: Gluck war beauftragt, ein Paſticcio zu ma-

chen, d. i. eine Handlung, welche aus mehreren Opern ausgewählte Muſikſtücke ſich aneignet und gleichſam zuſchneidet. Gluck ſtellte nun, in ſeinem „Pyramus und Thisbe," die damals beliebteſten Stücke zuſammen, und paßte ſie andern Situationen und Worten an. Aber was war die Wirkung? Daſſelbe, was an ſeiner eigentlichen Stelle höchſt gefallen hatte, ließ hier kalt und brachte keinen Eindruck hervor. Dadurch ward es ihm recht lebhaft klar, wie nothwendig jede Muſik einen der Handlung und des Gemüths ganz eigenthümlichen Ausdruck haben, nicht ein bloßer Ohrenſchmauß ſeyn, ſondern den Menſchen in ſeinem innerſten Gemüth ganz ergreifen, und die Kraft des redneriſchen Rhythmus, ſo wie die ſeelenvolle Betonung der Worte mit dem muſikaliſchen Anſchlag zuſammentreffen müſſe. — Seitdem entſagte Gluck der damaligen italieniſchen Manier, von der Arnaud ſagt: „Die Oper iſt ein Concert, wozu die Handlung nur der Prätext iſt.“ —

Nach Wien zurückgekehrt, bildete nun auch Gluck ſein äſthetiſches Gefühl durch Leſung der beſten Schriften aus, und erſetzte auch hierin die Mängel ſeiner erſten ärmlichen Erziehung.

Möchten ein ſo ernſtes Beſtreben manche der neuern Muſiker nachahmen, die nicht den mindeſten Begriff von den Grundſätzen haben, wornach ein Drama gebildet wird und was deſſen Werth ausmacht. Sie wollen, daß der Dichter ganz für ſie untergehe, während Gluck den Dichter in ſich aufzunehmen ſuchte.

Im Jahr 1754 ging Gluck wieder nach Italien und zeigte in mehreren Opern, zu denen Calcabigi den Text lieferte, Alceſte, Orpheus u. a., ſeinen veränderten Geſchmack. Ja, er erhob ſich im zweiten Akte des letz-

tern zu einer Erhabenheit, welche er ſelbſt nicht mehr übertroffen hat. Aber noch glaubte Gluck in dem völlig Geregelten einer dramatiſchen Handlung den höchſten Forderungen eines muſikaliſchen Kunſtwerks näher zu kommen, und wählte dazu die Iphigenie Racine's, welche auch in Wien ſchon (im Jahr 1772) wirklich componirt wurde. Ein bei der Geſandtſchaft in Wien angeſtellter Franzoſe, Geſchäftsführer von Rollet, lernte das Werk und den Componiſten kennen und bewundern. Durch ihn in Paris empfohlen, und von der Dauphine Marie Antoinette, ſeiner Schülerin, beſchützt, kam er nach Paris, wo er mit den Picciniſten ſogleich den härteſten Kampf bekam. Aber ſeine Oper, die 1774 zum erſtenmal aufgeführt wurde, that eine Zauberwirkung, und ſicherte den Ruf eines Mannes, deſſen Geiſt in ſeinem 60ten Jahre noch Jugendfeuer flammte. Aber auch die franzöſiſchen Kenner fanden ſich hier befriedigt; der dramatiſche Effect und die Convenienz waren geſichert; und dabei durfte das Genie denn wohl hervorblitzen.

Der Schöpfer des Orpheus, ſelbſt ein zweiter, ſtieg durch ſeine Kunſt auch zur höchſten Achtung im Leben; große Herrn und Prinzen beeilten ſich, ihm, nach glänzenden Aufführungen, ſeinen Oberrock und ſeine Perücke, die er während des Spiels abgelegt hatte, zu überreichen.

Doch auch dieſe Gunſt dauerte nicht lang. Die Anhänger Piccinis brachten es dahin, daß dieſer nach Paris berufen wurde, und ihm, im Wettſtreit mit Gluck, die Oper Roland aufgetragen wurde. Gluck, der damals in Wien war, begann zwar die Oper, fühlte aber zu tief die widerfahrne Kränkung, und ließ das Werk liegen. Doch ſtellten die Opern Armide (1777),

und beſonders Iphigenia auf Tauris, bald ſein hohes Anſehen in Paris auch bei den Gegnern wieder her, und Piccini konnte bei der Compoſition der letztern Oper ſich durchaus mit Gluck nicht meſſen.

Der geringe Erfolg, welchen die letzte Arbeit Glucks: „Echo und Narciſſus“ hatte, ſchwächte ſein wohlgegründetes Anſehen nicht mehr. Ueber dem Entwurf zu den Danaiden hatte er Anfälle von Schlagfluß und übergab Salieri die Ausführung; kehrte dann zurück nach Wien, der Wiege ſeiner Kunſt, wo er nach einigen Jahren ſtiller Zurückgezogenheit am 25. Nov. 1787 ſtarb.

---

## Anekdoten.

---

Ein Inſtrumentmacher, welcher hölzerne Blasinſtrumente verfertigte, hatte folgendes Aushängeſchild:

„Muſikaliſcher, blaſender, hölzerner Inſtrumentmacher.“

---

Ein geiziger Mann lobte in einer Geſellſchaft, die von ſehr guten Muſikern, auch mit Aufführung guter Muſikſtücke unterhalten wurde, den angenehmen Aufenthalt auf dem Lande, und beſonders pries er das liebliche Concert der Vögel, den Frühlingsgeſang der Lerchen, und die melodiſche Klage der Nachtigall.

„Wiſſen Sie wohl, weßhalb er ſo ſehr den Geſang der Vögel erhebt?“ fragte Herr M. . . einen andern in der Geſellſchaft: „ſie gehen hernach nicht mit dem Notenblatte herum.“

---

## Aus Fröhlich's Kritik der neunten Symphonie von Beethoven.

Schon oft hörte man ſelbſt von Gebildeten klagen, daß die Symphonie, ſpreche ſie auch das Gemüth an, laſſe ſie auch das Gemein-Gefühl, in ſeiner Totalität erregt, in ſanften Wogen zwiſchen leiſen Gegenſätzen hin und wieder ſchaukeln — um die eigenen Worte des Verf. der Abhandlung: Soll man bei der Inſtrumentalmuſik etwas denken? in No. 31 der allg. muſ. Zeitung v. J. 1827 anzuführen — doch den Stoff zu beſtimmteren Anſchauungen nicht darbiete.

Es iſt auch nicht zu läugnen, daß eine ſehr gebildete Geiſteskraft dazu gehört, um die Werke der freien Muſik, welchen der erklärende Text fehlt, richtig aufzufaſſen, d. i. nicht zu Viel und nicht zu Wenig in ihnen zu finden.

Darin mag eine Haupturſache liegen, warum man im Allgemeinen die gewöhnlich aus vier längeren Stücken beſtehende Symphonie nicht ſo liebt. Ja darf man den Berichten aus vielen Gegenden trauen, ſo iſt zu befürchten, dieſe Gattung von Tonſtücken, worin zur Ehre der deutſchen Nation von den großen Geiſtern dieſer ſo Herrliches geleiſtet ward, nach und nach aus

unſern Concert-Sälen verdrängt zu ſehen. Darüber dürfen wir das Publikum nicht anklagen; an uns liegt es, es bis zu der Reife zu erziehen, dieſe Werke ergreifen und ſie bis zum Quell ihrer Vortrefflichkeit möglichſt durchdringen zu können. Dieß müßte man denn entweder durch eine, in den öffentlichen Schulen beginnende und dann fortgeſetzte Bildung bewerkſtelligen, oder, wie es der Fall im Religiöſen war, den Stern von oben herab leuchten laſſen, welcher den drei Weiſen den Weg zeigte. Allerdings iſt das keine kleine Aufgabe, ſelbſt für brave Tonſetzer.

Doch Beethoven hat in dem erörterten Tonſtücke den Weg gezeigt. An uns iſt es, mit Geiſt darauf fortzuwandeln, und der Kunſt Werke zu ſchaffen, überſtrahlend die früheren in jeder Beziehung.

Uebrigens würde die Arbeit ſehr erleichtert, verbände ſich ein geiſtvoller Dichter mit einem tüchtigen Tonſetzer. Den Text des poetiſchen Gemäldes oder einzelnen Gedankens — ſey es nun poetiſche Proſa oder Poeſie im engeren Sinne, — für die einzelnen Stücke näher bezeichnet, druckte man der Symphonie bei, der dann bei der Aufführung auf dem gewöhnlichen Concert-Zettel ſeine Stelle fände. Daß dieſer poetiſche Stoff nur gleichſam in allgemeinen Andeutungen, ſo kurz als möglich, zu verfaſſen wäre, damit die muſikaliſche Kunſt unbeengt die mit der Grundidee verbundenen Hauptgefühle nach ihrer Kraft entwickeln und ſo alle einzelne Partieen in Einem Seelengemälde verbinden könnte, möchte kaum zu erinnern ſeyn. Auf dieſe Weiſe würden ſich die zwei Schweſterkünſte freundlich die Hand bieten; Dichter und Tonſetzer erhielten Gelegenheit, ihre geiſtige Kraft, befruchtend für das Volk, ergießen

zu können; — und wie viele der bereits vorhandenen Poeſien ließen ſich nach dem von Beethoven gegebenen Muſter benutzen! — jede Kunſtform hielt ſich in ihrer Sphäre, und es würde nur in größerer Ausdehnung, daſſelbe vorgeführt, was Haydn in ſeinen ſieben Worten bereits vor ſo langer Zeit ſchon leiſtete. Dadurch wäre zugleich dem Dirigenten der Muſik, ſo wie dem Ausführenden die geiſtige richtige Art des Vortrages bezeichnet; was auch auf das tiefere Auffaſſen und Darſtellen anderer Inſtrumental-Werke von Seite dieſer wohlthätig zurückwirken möchte. —

Zugleich wäre keine Zwitter-Art der Symphonie, ſondern jene geſteigerte hergeſtellt, wie wir ſie in dem Tonſtücke Beethovens ſeinem Genie verdanken: — das feſte redneriſche Kunſtgebilde, das wir in Haydns und Mozarts trefflichen Symphonien finden, würde zugleich Träger und Verkünder einer hohen poetiſchen Anſchauung, in welcher ſich das Weſen der Redekunſt der Wortſprache mit jenem der Tonſprache verſchmolzen hätte.

Wendete man hier die Geſangmuſik an, um die vorausgegangene durch die Inſtrumentalpartie ausgeführte Darſtellung zu verdeutlichen oder zu ſteigern, wie es Beethoven that, welches neue Feld großer Leiſtungen erſchlöſſe ſich da beſonders durch das Vereinen des Inſtrumental- und Geſangchores, wo bald der eine, bald der andere die Fülle ſeiner Kraft und die Eigenthümlichkeit ſeines Weſens im intereſſanten Wettſtreite entwickelte, dann beide verbunden jene große und reiche Wirkung erzeugen könnten, die in dem Bereiche jedes einzelnen liegt; ohne der vielen Arten zu

gedenken, wie ein genialer Meiſter jede Partie, ſowohl in den einzelnen Inſtrumenten und Stimmen als in ganzen Maſſen, zur Erzielung neuer, jetzt noch nicht geahneter Effecte zu benutzen vermöchte! — Da müßte die Symphonie neues und großes Intereſſe erhalten, höchſt wahrſcheinlich von der jetzigen Zurückſetzung bis zum Lieblings-Tonſtücke erhoben. — Zugleich würden die mit der muſikaliſchen Kunſt noch nicht näher vertrauten Hörer immer mehr geiſtig ſo wie gemüthlich bethätigt und daran gewöhnt, die Werke der freien Muſik überhaupt nicht unter der leeren Form bloßen Anklanges aufzugreifen, ſondern die einzelnen Anregungen, Anſchauungen, vorzüglich die feſt entwickelten redneriſchen Gebilde, als ein ſchönes Ganzes aufzufaſſen.

So wäre der natürliche Uebergang zum tieferen Eindringen in das Weſen der Tonſtücke der freien Muſik — Symphonieen, Quartetten, Sonaten u. ſ. w. — hergeſtellt: — der Stern von Oben zeigte den Weg. Ein unberechenbarer Gewinn für die Kultur überhaupt, ſo wie für die Kunſt insbeſondere!

So ließe ſich hier verbinden, was die großen Meiſter der Vorzeit bis auf unſere Periode herab ſowohl in der Geſang- als Inſtrumentalmuſik Großes leiſteten, und der Concertſaal wäre die höchſte Kunſtſtätte; denn er führte uns nicht allein einzelner Kunſttalente treffliches Leiſten im Geſange und in den Inſtrumenten, ſo wie einzelne Inſtrumental- und Geſangwerke vor — z. B. Symphonieen, Ouverturen, Concerte, Concertante, Arien, Duette, Quartette u. ſ. w., Chöre mit und ohne Begleitung, — ſondern brächte auch in dieſer neuen Art von Symphonie das Höchſte zur Anſchauung,

was die vereinte Kraft der geſammten Kunſtmittel der Muſik zu geben vermag, woher man ſie mit Recht: Chorſymphonie benennen möchte, weil der ganze Inſtrumental- und Geſangchor zu Einem groſsen Effecte zuſammenwirkt.

Und wenn ſich Beethoven in dem erörterten Werke ein unſterbliches Denkmal ſeines groſsen Geiſtes und ſchönen Gemüthes ſetzte, ſo fände dieſes erſt dadurch die ehrendſte Anerkennung, daſs er als Begründer dieſer neuen trefflichen Art von Tonſtücken in der Geſchichte der Muſik glänzen würde.

Um ſo mehr verdient es, von Allen, die nur einiges Intereſſe für die Tonkunſt haben, gekannt und ſtudirt zu werden; und den Verlegern, die der Förderung der Kunſt ſchon ſo groſse Opfer brachten, und auch dieſes Werk mit einem ſo bedeutenden Koſtenaufwande in einer ſo ſchönen Ausgabe erſcheinen lieſſen, wird die geſammte Kunſtwelt, beſonders jeder deutſche Patriot, den vollſten Dank wiſſen.

---

Hieran reihen wir einige vortreffliche Gedanken Groſsheims über daſſelbe Werk Beethovens:

„Wir wiſſen es, mit welchen körperlichen Leiden der nun Verklärte zu kämpfen gehabt; daſs ſelbſt das Schrecklichſte, was dem Meiſter der Töne widerfahren konnte, der Verluſt des Gehörs, Beethoven's trauriges Loos geweſen. Aber es geſellten ſich zu dem hieraus entſtandenen Trübſinn auch noch Seelenleiden, wie ſie der Menſchenfreund nur kennt *). Kein Wunder demnach,

*) Seine Gedanken bei Seume's Grabe, die ich gleich einem edlen Kleinod bewahre, geben genau Kunde von Beethovens hohem Sinne für Weltenglück.

daß die furchtbare Maſſe eigenen Krames den Künſtler, in dem Augenblicke mächtiger noch ergriff, als er uns den Becher der Freude reichen wollte; kein Wunder, daß er hier das Gemälde einer freudeloſen Welt, dem einer freudevollen voran ſchickte.

---

Wankenden Fußes, auf zitterndem Boden, betreten wir den Schauplatz, wohin der Freudenloſe uns führt. Kein Sonnenſtrahl erwärmt hier die erſtarrte Erde. Da iſt Alles öde und unfruchtbar. Ein Trauerflor deckt die ganze Schöpfung. Der Mehlthau hat das Pflanzenreich vergiftet. Entblättert ſind die Wälder. Verſtummt iſt das Waldgefieder, und nur das Gekrächz der Raubvögel, der Wölfe Geheul dringt zu unſern Ohren. Bald führt die Gewalt aufgeregter Phantaſie uns zur traurigen Heerſchau der Legionen Freudeverderber, die unſern Himmel zerſtören. Undurchdringlich für den Sterblichen ſind ihre Panzer, ſtark die Sehnen ihrer Bogen, vergiftet ihre Pfeile. Neid, Bosheit, Heuchelei, Verrath, und das gräßlichſte der Ungeheuer: das kalte Mein und Dein, ſind ihre Anführer. Dorthin nur richten ſie den ſtieren Blick, wo das Götterbild „Freude" durch die Wolken bricht, im Wahne, ihm beim erſten Strahl, den es auf die harrende Welt ſenden will, den Todesſtreich zu verſetzen. Die Wahnſinnigen! ſie ahnen nicht, daß der Vater der Liebe die Himmelstochter in ewigen Schutz genommen, und ihre Pfeile kehren in ſie ſelbſt zurück. Sie ſinken. Aber dennoch und ſchnell ſind ihre Reihen gefüllt, und mit gedoppelter Wuth beginnen ſie ihr gräßliches Geſchäft aufs Neue.

Das iſt jenes Trauergemälde, welches Beethoven

zuerſt aufſtellt, aber, durch eine Stimme, welche ihm zuruft „Hinweg damit!" bewogen, nun hernnter nimmt von der Staffelei, um an Schillers Seite das über alle Beſchreibung erhabene Bild der Freude aufzuſtellen.

---

Bei den Worten: „Ueber Sternen muß er wohnen", beginnt mit innerer und äußerer Kraft das möglichſte Steigern des Ganzen; und immer mit glänzendern Farben malend, überläßt ſich der Komponiſt von nun an lediglich dem Gefühl der höchſten Freude, indem er mit dem ganzen Aufwande des Orcheſters, bald die Soloſtimmen, bald den Chor diejenigen Stanzen des Gedichtes, welche ihm für ſeinen jetzigen Bedarf hinlänglich ſchienen, wiederholen läßt. Und unaufhörlich erſchallt es:

„Seyd umſchlungen, Millionen!
„Dieſen Kuß der ganzen Welt!"

ja, als ob er ſich von den allumfaſſenden Worten, mit denen Schiller ſein Lied beginnt, nicht trennen, die Millionen, die er jetzt im Geiſt umſchlungen nicht laſſen könne, wiederholt er ohn' Ende:

„Freude, ſchöner Götterfunken!
„Tochter aus Elyſium"

und, indem er noch Einmal gerufen: Freude, ſchöner Götterfunken! entſinkt die Feder der ermatteten Hand, hat der Sohn des Kummers das tugendhafte Geſchäft, ſeinen Brüdern das volle Maas der Freude zu ſpenden, vollendet.

Wahrlich! der müßte zu jenen Bedauernswürdigen gehören, die Schiller von ſeinem Bunde ausſchließt, der nicht hier, im Hochgenuſſe ſchmelzend, den Becher hoch

und höher noch heben, und Schiller und Beethoven die reinſte Libation bringen wollte; der Thräne ſich nicht ſchämend, die bei dem Gedanken an einen unerſetzlichen Verluſt über ſeine Wange rinnt.

---

## Anekdoten.

Ein Engländer ließ einen Clavierſtimmer kommen, um über monatliche Stimmung ſeines Inſtrumentes mit ihm zu accordiren. Man ward über den Preis nicht einig; eben wollte der Stimmer fortgehen, da rief ihm der Engländer, der an demſelben Abend eine muſikaliſche Geſellſchaft bei ſich erwartete, alſo das Inſtrument doch wenigſtens für dießmal geſtimmt haben wollte, noch zu: „Wiſſen Sie was? Stimmen Sie mir das Inſtrument nur ein klein wenig, ſo etwa für einen Franken.

---

In der Voſſiſchen Zeitung von 1837 fand ſich folgende Anzeige: „Ein munteres, melodieenreiches Töchterlein hat mir meine Frau heute in aller Frühe zum Präſent gemacht. Ich danke dafür! — Berlin, den 16. Nov. 1837. Louis Drucker.“

---

Paganini pflegte auf die Frage: „Wen er für den erſten Violinſpieler der Welt halte“, jedesmal zu antworten: Wer der erſte ſey, — weiß ich nicht; der zweite aber iſt Lipinsky.“

---

# Telemann in Leipzig.

Im Jahr 1702 kam Georg Philipp Telemann, erſt 21 Jahr alt, nach Leipzig, eigentlich in der Abſicht, um daſelbſt zu ſtudiren. Allein ſchon auf dem Gymnaſium in Hildesheim hatte er ſich viel mit Muſik abgegeben und namentlich ſchon den 6ten Pſalm componirt, den ſein Stubenburſche bald zur Aufführung in der Thomaskirche brachte. Der damalige Bürgermeiſter Romanus fand die Arbeit wohlgerathen, und ermunterte Telemann, bloß bei der Muſik zu bleiben. Er wurde ſchon 1702 Organiſt und Muſikdirektor an der Neukirche, und errichtete nun ein Collegium musicum, das noch mindeſtens 1731, und „aus lauter Studioſis beſtand.“ „Urſprünglich war es zur Aufführung von „Muſiken in der Neukirche beſtimmt, er gab aber auch „ſonſt große Muſiken und hatte etliche Mal die Gnade, „Se. Königliche Polniſche Majeſtät und andere große „Fürſten zu divertiren.“ Aus ſeiner Mitte gingen berühmte Sänger, Akteurs und Virtuoſen aller Art hervor; ſo rühmt namentlich Telemann „Monſieur Bend„ler und Petzold als ungemeine Baſſiſten und Ak„teurs;“ ingleichen einen „Monſieur Riemſchnei„der, den auch ſchon Hamburg auf dem Theater admi„rirt“ und welcher nach England ging.

# Zur Geſchichte der Caſtraten.

Von C. F. Becker.

---

Wie es bei ſchlechten Thaten und Sachen gewöhnlich herzugehen pflegt, daß der Erfinder oder erſte Ausüber derſelben das Licht ſcheut und verborgen zu bleiben ſucht, ſo ſchwebt auch über der erſten Entſtehung und dem Urheber der Caſtration große Dunkelheit, und nur Vermuthungen und Zuſammenſtellungen mehrerer Meinungen erhellen den Weg.

Die Königin Semiramis wird als die erſte genannt, welche eine ſo grauſame, die menſchliche Natur beleidigende Operation eingeführt. Indeſſen ſcheint in den früheren Zeiten nicht der Geſang die nächſte Veranlaſſung gegeben zu haben, ſondern die Eiferſucht. Sehr witzig und richtig ſagt der ſogenannte engliſche Chriſtian Bach, (jüngſter Sohn des unſterblichen Sebaſtian Bach,) der in Italien und England hinlänglich die moraliſche und ſittliche Natur und Bildung der Caſtraten kennen lernen konnte: „den Thieren nimmt man die Beſtialität, und den Menſchen die Humanität!“

Die Einführung eines andern Gebrauchs der Caſtraten war aber den Chriſten, und was am merkwürdigſten

iſt und ſogleich gezeigt werden ſoll, der Kirche aufbehalten.

Nach den neueſten Nachrichten wird die Zeit um das Jahr 1600 angegeben, wo in Italien zuerſt in des Pabſtes Clemens VIII. Capelle Caſtraten eingeführt wurden.

Dieſer Pabſt erlaubte nicht nur den Caſtraten, zu ſingen und die kirchliche Feier zu erhöhen, ſondern er ertheilte auch ein Breve, wodurch die Caſtration autoriſirt wurde. Dieſes eines Pabſtes würdige Breve endigte mit der abſcheulichen Klauſel: „ad honorem Dei.“

Nach aller Wahrſcheinlichkeit fiel dem Kirchendienſte als das erſte Opfer: **Pater Girolamo Rosini** aus **Perugia**.

Er beſaß einen trefflichen Sopran, und zur Belohnung ſeiner ſchönen Stimme und ſeines gezwungenen Märtyrerthums ward er bei der päbſtlichen Capelle angeſtellt, im Jahre 1601, wie Forkel angibt.

Vor dieſer Einführung der Caſtraten in der Kirche wurde der Sopran durch Falſet- oder Fiſtelſtimmen beſetzt, die den Spaniern beſonders eigen geweſen ſeyn ſollen. Die ſpaniſchen Diſcantiſten wollten deßfalls den Pater Roſini nnd andere nach dieſem bald Folgende, nicht gern unter die päbſtlichen Sänger aufnehmen, und verwarfen beſonders den Girolamo bei der Probe. Allein Clemens VIII. nahm dieſen, wie auch Andere, dennoch auf, und bewies, wie ſo viele ſeiner Nachfolger, wie wenig es dem päbſtlichen Stuhle auf Menſchen und Menſchenwerth ankommt.

Auf dieſe Weiſe wurden nun Entmannte, Gott zu preiſen und zu loben, in die Kirche eingeführt, und gewiß kein Italiäner fand nun das Falſet-Singen

der Spanier mehr ſchön, da ſogar der heilige Vater am Caſtratengeſange Freude fand.

Kein anderes Volk, kein anderes Land in Europa, hat ſich eines ſolchen, die menſchliche Natur entehrenden Verbrechens bloß um eines erbärmlichen Ohrenkitzels willen ſchuldig gemacht, als Italien und die Italiener; und die Meinung eines bekannten Mannes iſt nicht zu verwerfen: „daß die Einführung der Mönche, gleichſam unoperirter Caſtraten, zu dieſer Neuerung in gewiſſer Art bei den Italienern die Bahn bereitet hat. Alle anderen Nationen wollten lieber Menſchen, als Sänger haben; nur die Italiener ſuchten die Muſik auf Koſten ihrer Nachkommenſchaft empor zu bringen.

Nachdem die Oper erfunden und ſo große Theilnahme bei den Italienern erregte, als man ſah, daß der Erfolg der Caſtration ſo gekrönt wurde und durch das Kirchenſingen der Caſtraten Jedermann an ihre Stimmen gewöhnt war, die Frauenzimmer aber es für eine Schande hielten, auf dem Theater und überhaupt öffentlich aufzutreten, und die Knabenſtimmen ſelten von langer Dauer und von gutem, vorzüglichem Ausdruck ſind; ſo brachte man die Caſtraten ſehr bald auf das Theater, und ſie machten, trotz ihrer kläglichen Stimme und noch kläglicheren Figur, ungemein großes Glück daſelbſt.

Nun opferten nicht nur die Väter ihre Söhne der Muſe des Geſanges und dem Gott des Goldes, ſondern die Söhne drangen, gleich Prieſtern der Cybele, ſelbſt darauf. So war es der Fall mit Graſetto zu Rom, und wahrſcheinlich mit dem berühmten Marcheſini zu Bergamo; und es beweiſt, daß nichts zu ſchlecht und grauſam iſt, es findet doch ſeine Anhänger!

Künſtliches Singen trat alſo, ſowohl in der Kirche, als auf dem Theater, an die Stelle des natürlichen. Das hieß freilich, die heilige Tonkunſt in ihrer Quelle entweihen, und die ihr noch fehlende Vollkommenheit durch Mangel erreichen wollen.

Da die Oper bei ihrer höhern Ausbildung, bei ihrem immer ſteigendern Reiz, ſolche Senſation bei den Italienern hervorbrachte, daß man nicht allein in großen Städten Bühnen einrichtete, ſondern auch jede kleinere Stadt, ja ſelbſt Dörfer eine ſolche beſitzen wollten, ſo wurde eine wahre große Schlachtbank in den Ländern des Papſtes errichtet. Die Wundärzte des Kirchenſtaats wurden nun wahre Henkersknechte, und zwar um ſo viel grauſamere, weil ſie mit einem einzigen Schnitte ganze Menſchengeſchlechter vernichteten. Die Anatomie lief gewiſſermaßen der Chirurgie zuvor; man ſecirte die Menſchen, noch ehe ſie Leichnam waren.

Ja, ſo weit ging die Abſtumpfung alles menſchlichen Gefühls, daß man dieſe anatomiſchen Theater öffentlich mit Schildern bezeichnete und der Verfaſſer des ſo eben erwähnten Le Brigandage erzählt, daß er dergleichen mit der Ueberſchrift: „Qui si castra ad un prezzo ragionevole“ gefunden.

Die berühmteſten Caſtraten, welche in der früheren Zeit auf dem Theater ausgezeichnetes Glück machten, ſind unter mehrern andern: Guidobaldo, Campagnuola, Marco Antonio Gregori, Angelucci und vor allen Lovetto Vittori.

Hier kann man nicht umhin, zu bemerken, wie viele Unglückliche mögen auf der vorerwähnten Schlachtbank caſtrirt worden ſeyn, welche nie eine außerordentliche

Stimme dadurch erhielten, kein Glück auf dem Theater machten (den einzigen Ort, wo ſie auf eine unbedeutende Art für ihren großen Verluſt entſchädigt werden ſollten), und ſo der menſchlichen Geſellſchaft als in gewiſſer Art unnütz und überflüſſig wieder anheim fielen! „Denn," ſagt ein tüchtiger Arzt und Kenner der Stimme, „der Kehlkopf bleibt von jenem unglücklichen Augenblicke an in Wuchs und Bildung auf dem Punkte ſtehen, wo er ſo eben begriffen war, während die übrigen Theile des Körpers in ihrer Entwickelung immer weiter fortgehen. Dadurch wird auch die Stimme in ihrem Fortrücken verhindert, ſo, daß ſie nun auf die ganze Lebenszeit eben dieſelbe Höhe behält, welche ſie damals hatte. Je früher alſo jene Operation vorgenommen wird, deſto höher bleibt die Stimme; hat aber der Kehlkopf ſchon ſeine völlige Größe erreicht, dann iſt die Operation ganz vergeblich." Und ſollte ſich wohl ſelten bei dieſem, man möchte faſt ſagen, Fabrikgeſchäfte, der Fall ereignet haben, daß das Kind keine Anlage, oder doch wenigſtens keine ausgezeichnete hatte, daß bei einem andern Knaben der Kehlkopf ſchon ausgebildet oder wenigſtens der Ausbildung nahe war? — —

Die erſte Erſcheinung der Caſtraten in England, Holland und im Norden erregte beinahe Aufruhr. Man konnte ſich nicht an ihre rieſenmäßigen Körper, an ihre blaſſe Geſtalten und an ihre dicken Beine gewöhnen.

„Am Ende," ſagt Forkel, „nahm ſich das weibliche Geſchlecht ihrer an, welches ſich an dieſer merkwürdigen Zweideutigkeit ergötzte.

Seit dieſer Zeit genoſſen ſie eine Art von Exiſtenz;

ſie machten eine Art von Band zwiſchen der Wirklich-keit und der Illuſion in der bürgerlichen Geſellſchaft.

Als Sänger fanden ſie, falls ſie ausgezeichnet waren, in allen Ländern ungemeine Bewunderung und Belohnung, und Wilhelm Heinſe ſagt im Enthuſiasmus: „Eine ſchöne jugendliche, völlig ausgebildete Caſtratenſtimme geht über Alles in der Muſik. Kein Frauenzimmer hat die Feſtigkeit, Stärke und Süſſigkeit des Tons und ſo aushaltende Lungen. Bei den Caſtraten kann man recht ſehen, daß es darauf ankommt, was geſagt wird, und nicht, in welchem Tone es geſagt wird.“

Um zu zeigen, wie weit die Liebe zu ihrem Geſang ging und welche Einnahmen ſie erhielten, führe ich nur einige berühmte Caſtraten an.

Johann Mattheſon erzählt: „Farinelli, der im Jahre 1734 nach London gekommen, und anjetzo daſelbſt für den allerbeſten Sänger von der Welt gehalten wird, empfängt dieſen Winter, da er in den Opern dienet, nur 25000 Pfund Sterling, das ſind 12500 Reichsthaler.“

Sineſino ſang 1719 in der Oper zu Dresden; von da ging er mit Händel nach England, und endlich mit Ruhm und 1500 Pfund Sterling beladen, wieder in ſein Vaterland zurück.

Majorano, genannt Caffarelli, machte in ganz Europa ungemeines Glück. Im Jahre 1740 ſang er zu Venedig, und man ſagt, es ſeyen ihm für einen Abend 700 Zechinen ausgezahlet worden. — Im Jahre 1760 konnte er ſich ein Herzogthum kaufen, wovon er den Titel: Duca di Santo dorato erhielt, und als er den

1. Februar 1783 zu Neapel ſtarb, hinterließ er ſeinem Neffen 12000 Ducaten jährlicher Einkünfte.

Wie wenig dagegen erhält eine Catalani, eine Sonntag, ein David! Das Caſtriren wurde endlich, ob aus Heuchelei oder Ueberzeugung, im achtzehnten Jahrhunderte verboten und die italiienischen Fürſten verbannten es aus ihren Staaten bei Todesſtrafe, was außer andern Dr. Burney beſtätigt. Er erkundigte ſich in ganz Italien darnach, wurde aber von einer Stadt zur andern gewieſen und bemerkte, daß die Italiäner ſich faſt ſelbſt darüber ſchämten. Doch erfuhr er vom engliſchen Conſul in Neapel, daß die jungen Caſtraten von Lescia in Puglia kämen und ein berühmter Arzt daſelbſt beſtätigte ſeine Ausſage.

Doch immer ruht das Böſe noch nicht; und hängt jetzt auch kein Schild mehr da, um aller Sittlichkeit und Menſchlichkeit Hohn zu ſprechen, ſo wuchert es deſto mehr im Stillen fort. Wer las nicht mit Entſetzen: „Der Caſtraten ſoll es im Michaelishoſpitale zu Rom fünf geben, von ſieben, bis zehn Jahren.“ Doch will man die Procedur ſelbſt leſen, ſo nehme man die Tablettes neapolitanes (1827) zur Hand und erſtaune über die Barbarei des neunzehnten Jahrhunderts.

Wie wahr ſagt der gute Daniel Schubert: „Wenn Gott zu ſeiner Verherrlichung Caſtrationen verlangte, ſo würden wir wohl ausdrückliche Befehle in ſeinem Worte dazu finden; allein Gott und ſeine herrlich eingerichtete Natur haſſen alle Verſtümmelungen; nichts beweist dieß mehr, als die Caſtraten ſelber, die bei aller Kunſt, zu welcher ſie ſich unläugbar aufſchwingen, dennoch heulen und krähen. Gott und die Natur ge-

bieten, daß man mit Frauenzimmern Discant und Alt, mit Mannsleuten aber Tenor und Baß beſetzen ſoll. Uebertritt man dies große Geſetz, ſo rächt ſich Mutter Natur durch Mißklang und widrigen Eindruck. Heil unſerm Vaterlande, daß wir Caſtraten belohnen, aber keine machen! Wer, wie die Deutſchen, die Kunſt verſteht, Frauenzimmer gehörig zu bilden, bedarf der Eunuchen nicht."

"Sollte dieſer Gebrauch nicht enden, oder gar wieder in Aufnahme kommen, lieber möchte ich dieſe heitere, lebensſchmückende Kunſt, ſelbſt miſſen!" ruft ein Anderer aus.

Nun iſt nur noch übrig, des Caſtraten-Geſanges ſelbſt zu erwähnen und zu zeigen, worin er ſich vom andern Geſang unterſcheidet, welcher Gewinn dadurch erlangt worden iſt. Die Vortheile, welche der Muſik durch eine ſolche Verſündigung an der menſchlichen Natur erwachſen, werden von Verſchiedenen ſehr verſchieden betrachtet. Diejenigen, welche an ſolche Caſtratenſtimmen gewöhnt ſind, ziehen ſie den ſchönſten Frauenſtimmen weit vor; Andere, welche noch nicht allen Geſchmack an wahrer Natur verloren haben, ſind der entgegengeſetzten Meinung und man muß geſtehen, ihrer ſind am meiſten.

Joh. Bapt. Denius, ſelbſt ein Italiäner, war der letztern Meinung, glaubte, daß die Menge der Caſtraten der Muſik ſehr nachtheilig geworden ſey, hielt eine weibliche und Knabenſtimme für weit ſchöner als die beſte Caſtratenſtimme, behauptete, die Zahl der ſchlechtern, nicht der guten Sänger, ſey dadurch vermehrt worden, weil man bei der frühen Operation noch nicht wiſſen könne, was für eine Art von Stimme entſtehen werde, die Operation alſo ſtets auf gut Glück gemacht werden müſſe; und hielt endlich die Caſtraten für die

Urſache, daß ſelten andere unoperirte Knaben in der Singkunſt unterrichtet wurden, weil die vielen Eunuchen Alles ſo beſetzt hatten, daß für die Nicht-Eunuchen keine Vortheile durchs Singen gehofft werden konnten, man auch nicht wiſſen könne, was für eine Stimme nach der Mutation herauskommen würde.

Dieſe Einwendungen wird Jedermann gegründet finden müſſen, der nicht durch lange Gewohnheit für Caſtratenſtimmen eingenommen iſt. Die Singorgane werden zwar durch die Operation gehindert, ſich zu erweiten, aber nicht ſich zu verhärten. Das Weiche und Biegſame des Tons, welches in einer Knabenſtimme, und noch mehr in einer Frauenzimmerſtimme liegt, und eine der erſten Eigenſchaften einer ſchönen Stimme iſt, kann folglich bei einem Caſtraten höchſtens in der Jugend Statt finden, da es ſich bei weiblichen Stimmen oft bis ins ſpäteſte Alter erhält, „quod, wie Kircher bemerkt, vasa spermatica in foeminis non tam necessariam dependentiam habent cum organis vocalibus.“

Arteaga dagegen ſpricht, wie er dieſen Gegenſtand unterſucht: „Das unbekannte, aber von allen Anatomen beſtätigte Verhältniß zwiſchen den Zeugungs- und Stimmorganen verhindert in ihnen, da ihnen die äußerſte Entwickelung des Geſchlechts verſagt iſt, durch den geringeren Einfluß von Feuchtigkeiten, die Erweiterung der Kehle, macht die Theile derſelben geſchickter zu vibriren, folglich auch alle Gradationen des Geſangs hervorzubringen, verengt die Mündung der Glottis und verurſacht dadurch, daß die höhern Töne beſſer hervorgebracht werden können, als andere.“

Man will auch bemerkt haben, daß die Verſtandes-

kräfte durch die Caſtration leiden, und daß ſolche, in anderm Betracht ſchon ſehr unglückliche Geſchöpfe unfähig zur Erreichung höherer Kenntniſſe in Wiſſenſchaften und Künſten werden.

So wahr es iſt, daß durch eine ſolche Beleidigung der Natur das Band der körperlichen Kräfte gewaltſam zerriſſen wird, und alle eine veränderte Richtung und Wirkung erhalten müſſen, die ſich in Rückſicht auf's Aeußere nicht bezweifeln läßt, ſo weiß man doch nicht, in wie weit auch die Verſtandeskräfte von den körperlichen Beſchaffenheiten abhängen, um mit Sicherheit die angeführte Bemerkung als gegründet annehmen zu können. Man weiß, daß in den ältern Zeiten bei den Babyloniern, Aegyptiern und Perſern die erſten Staatsämter mit Eunuchen beſetzt wurden, wozu theils Muth und Entſchloſſenheit, theils Klugheit und mancherlei Kenntniſſe erforderlich waren. Und in neuern Zeiten hat man Caſtraten gekannt, die zwar keine Armeen anführten, oder im Kabinet die Staatsangelegenheiten ganzer Reiche beſorgten, ſich aber doch auf ſchlüpfrigen Poſten mit Vorſicht und wahrer Weltklugheit zu benehmen und zu erhalten wußten. Wer erinnert ſich nicht eines Farinelli am ſpaniſchen Hofe, der daſelbſt eine ſo große Rolle ſpielte? Das Benehmen von dieſem und manchen andern würde bei ſchwachen Kräften nicht möglich geweſen ſeyn.

Indeſſen iſt es doch merkwürdig, daß, wie Forkel behauptet, noch kein Caſtrat in der Compoſition weit gekommen iſt, am wenigſten in der höhern Gattung, zu welcher eine ſtarke und feurige Phantaſie erfordert wird.

Das Urtheil eines ſo ſinnigen Denkers wie Rouſſeau, mag den Schluß machen, da er theils das Geſagte beſtätigt, theils auch Neues hinzufügt.

„Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur et sans passions, sont, sur le théâtre les plus maussades acteurs du monde; ils perdent leur voix de très bonne heure, et prenent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a même des lettres telles que l'r, qu'ils ne peuvent point prononcés du tout.“

Die Caſtratenſtimme unterſcheidet ſich übrigens, wenn auch nicht dem Umfange der Töne, doch dem Klange nach, von Knaben und Frauenſtimmen ungemein, und kann nie das Schöne der letztern und das Liebliche der erſteren erreichen, viel weniger erſetzen. Im Gegentheil hat die auserleſenſte Caſtratenſtimme immer etwas ſehr Widerliches, welches ihr durch keine Kunſt völlig benommen werden kann. — —

Und dieſe Art Sänger und dieſe Art zu ſingen, konnte Jahrhunderte lang Europa entzücken??

Der Mode iſt nichts zu heilig, wenn auch die Natur entweiht werden ſollte; und keiner der Künſte ſind ſolche ungeheuere Opfer gebracht worden, als der Muſik, die vor Jahrtauſenden ſchon die erſte aller war, die jeden Fühlenden beglückt, jeden Leidenden tröſtet und zur Trauer wie zur Freude ladet.

Doch die Tonkunſt führte nicht dahin, ſie will nur reine Natur, ſondern der Menſch entweihte ſie, weil er glaubt, auch über Künſte zu herrſchen; — die Kunſt entflieht ihm, und ein Schatten bleibt zurück.

# Nachricht von einem gebildeten jungen Mann.

Von E. T. A. Hoffmann.

---

Es iſt herzerhebend, wenn man gewahr wird, wie die Cultur immer mehr um ſich greift; ja, wie ſelbſt aus Geſchlechtern, denen ſonſt die höhere Bildung verſchloſſen, ſich Talente zu einer ſeltenen Höhe aufſchwingen. In dem Hauſe des geheimen Commerzienraths R. lernte ich einen jungen Mann kennen, der mit den außerordentlichſten Gaben eine liebenswürdige Bonhommie verbindet. Als ich einſt zufällig von dem fortdauernden Briefwechſel ſprach, den ich mit meinem Freunde Charles Ewſon in Philadelphia unterhalte, übergab er mir voll Zutrauen einen offenen Brief, den er an ſeine Freundin geſchrieben hatte, zur Beſtellung. — Der Brief iſt abgeſendet, aber mußte ich nicht, liebenswürdiger Jüngling, dein Schreiben abſchriftlich, als ein Denkmal deiner hohen Weisheit und Tugend, deines ächten Kunſtgefühls bewahren? — Nicht verhehlen kann ich, daß der ſeltene junge Mann ſeiner Geburt und urſprünglichen Profeſſion nach eigentlich — ein Affe iſt, der im Hauſe des Commerzienraths ſprechen, leſen, ſchreiben, muſiciren u. ſ. w. lernte; kurz, es in der Cultur ſo weit brachte, daß er ſeiner Kunſt und Wiſſenſchaft, ſo wie der Anmuth ſeiner Sitten wegen, ſich eine Menge Freunde erwarb

und in allen geiſtreichen Zirkeln gern geſehen wird. Bis auf Kleinigkeiten, z. B. daß er bei den Thées dansants in den Hops-Angloiſen zuweilen etwas ſonderbare Sprünge ausführt, daß er ohne gewiſſe innere Bewegungen nicht wohl mit Nüſſen klappern hören kann, ſo wie (doch dieß mag ihm vielleicht nur der Neid, der alle Genies verfolgt, nachſagen) daß er, der Handſchuhe unerachtet, die Damen beim Handkuß etwas Weniges kratzt, merkt man auch nicht das Mindeſte von ſeiner exotiſchen Herkunft, und alle die kleinen Schelmereien, die er ſonſt in jüngern Jahren ausübte, wie z. B. wenn er den ins Haus Eintretenden ſchnell die Hüte vom Kopfe riß und hinter ein Zuckerfaß ſprang, ſind jetzt zu geiſtreichen Bonmots geworden, welche mit jauchzendem Beifall beklatſcht werden. — Hier iſt der merkwürdige Brief, in dem ſich Milo's ſchöne Seele und herrliche Bildung ganz ausſpricht.

## Schreiben Milo's, eines gebildeten Affen, an ſeine Freundin Pipi, in Nord-Amerika.

Mit einer Art von Entſetzen denke ich noch an die unglückſelige Zeit, als ich Dir, geliebte Freundin, die zärtlichſten Geſinnungen meines Herzens nicht anders, als durch unſchickliche, jedem Gebildeten unverſtändliche Laute auszudrücken vermochte. Wie konnte doch das mißtönende, weinerliche: Ae, Ae! das ich damals, wiewohl von manchem zärtlichen Blick begleitet, ausſtieß, nur im mindeſten das tiefe, innige Gefühl, das ſich in meiner männlichen, wohlbehaarten Bruſt regte, andeuten? Und ſelbſt meine Liebkoſungen, die Du, kleine ſüße Freundin, damals mit ſtiller Ergebenheit dulden mußteſt, waren ſo unbehülflich, daß ich jetzt, da ich es

in dem Punkt dem beſten primo amoroso gleichthue, und à la Duport die Hand küſſe, roth darüber werden könnte, wenn nicht ein gewiſſer robuſter Teint, der mir eigen, dergleichen verhinderte. Unerachtet des Glücks der höchſten innern Selbſtzufriedenheit, die jene unter den Menſchen erhaltene Bildung in mir erzeugt hat, gibt es dennoch Stunden, in denen ich mich recht abhärme, wiewohl ich weiß, daß dergleichen Anwandlungen, ganz dem ſittlichen Charakter, den man durch die Cultur erwirbt, zuwider, noch aus dem rohen Zuſtande herrühren, der mich in einer Klaſſe von Weſen feſthielt, die ich jetzt unbeſchreiblich verachte. Ich bin nämlich dann thöricht genug, an unſere armen Verwandten zu denken, die noch in den weiten, unkultivirten Wäldern auf den Bäumen herumhüpfen, ſich von rohen, nicht erſt durch Kunſt ſchmackhaft gewordenen Früchten nähren, und vorzüglich Abends gewiſſe Hymnen anſtimmen, in denen kein Ton richtig, und an irgend einen Takt, ſey es auch der neuerfundene $^7/_8$tel oder $^{13}/_4$tel Takt, gar nicht zu denken iſt. An dieſe Armen, die mich doch eigentlich nun gar nichts mehr angehen, denke ich dann und erwehre mich kaum eines tiefen Mitleids mit ihnen. Vorzüglich liegt mir noch zuweilen unſer alter Onkel (nach meinen Erinnerungen muß es ein Onkel von mütterlicher Seite geweſen ſeyn) im Sinn, der uns nach ſeiner dummen Weiſe erzog, und alles nur Mögliche anwandte, uns von Allem, was menſchlich, entfernt zu halten. Er war ein ernſter Mann, der niemals Stiefeln anziehen wollte, und ich höre noch ſein warnendes, ängſtliches Geſchrei, als ich mit lüſternem Verlangen die ſchönen, neuen Klappſtiefeln anblickte, die der ſchlaue Jäger unter dem Baum

ſtehen gelaſſen, auf dem ich gerade mit vielem Appetit eine Kokusnuß verzehrte. Ich ſah noch in der Entfernung den Jäger gehen, dem die, den zurückgelaſſenen ganz ähnlichen, Klappſtiefeln herrlich ſtanden. Der ganze Mann erhielt eben nur durch die wohlgewichſten Stiefeln für mich ſo etwas Grandioſes und Impoſantes — nein, ich konnte nicht wiederſtehen; der Gedanke, eben ſo ſtolz, wie jener, in neuen Stiefeln einher zu gehen, bemächtigte ſich meines ganzen Weſens; und war es nicht ſchon ein Beweis der herrlichen Anlagen zur Wiſſenſchaft und Kunſt, die in mir nur geweckt werden durften, daß ich, vom Baum herabgeſprungen, leicht und gewandt, als hätte ich zeitlebens Stiefeln getragen, mit den ſtählernen Stiefelanziehern den ſchlanken Beinen die ungewohnte Bekleidung anzuzwängen wußte? Daß ich freilich nachher nicht laufen konnte, daß der Jäger nun auf mich zuſchritt, mich ohne Weiteres beim Kragen nahm und fortſchleppte, daß der alte Onkel erbärmlich ſchrie und uns Kokusnüſſe nachwarf, wovon mich eine recht hart ans hintere linke Ohr traf, wider den Willen des böſen Alten aber vielleicht herrliche, neue Organe zur Reife gebracht hat. Alles dieſes weißt Du, Holde, da Du ſelbſt ja heulend und jammernd Deinem Geliebten nachlieſeſt und ſo auch freiwillig Dich in die Gefangenſchaft begabſt. — Was ſage ich, Gefangenſchaft! Hat dieſe Gefangenſchaft uns nicht die größte Freiheit gegeben? Iſt etwas herrlicher, als die Ausbildung des Geiſtes, die uns unter den Menſchen geworden? — Ich zweifle nämlich nicht, daß Du, liebe Pipi, bei Deiner angebornen Lebhaftigkeit, bei Deiner Faſſungsgabe, Dich auch etwas Weniges auf die Künſte und Wiſſenſchaften gelegt haben wirſt, und in dieſem Vertrauen unterſcheide

ich Dich auch ganz von den böſen Verwandten in den Wäldern. Ha! unter ihnen herrſcht noch Sittenloſigkeit und Barbarei, ihre Augen ſind trocken, und ſie ſind gänzlich ohne Tiefe des Gemüths! Freilich kann ich wohl vorausſetzen, daß Du in der Bildung nicht ſo weit vorgeſchritten ſeyn wirſt, als ich, denn ich bin nunmehr, wie man zu ſagen pflegt, ein gemachter Mann; ich weiß durchaus Alles, bin daher eben ſo gut wie ein Orakel, und herrſche im Reich der Wiſſenſchaft und Kunſt hier unumſchränkt. Du wirſt gewiß glauben, ſüße Kleine, daß es mich unendlich viel Mühe gekoſtet habe, auf dieſe hohe Stufe der Cultur zu gelangen, im Gegentheil kann ich Dich verſichern, daß mir nichts in der Welt leichter geworden, als das; ja, ich lache oft darüber, daß in meiner frühen Jugend mir die verdammten Springübungen von einem Baum zum andern manchen Schweißtropfen ausgepreßt, welches ich bei dem Gelehrt- und Weiſewerden nie verſpürt habe. Das hat ſich vielmehr ſo ganz leicht von ſelbſt gefunden, und es war beinahe ſchwerer, zur Erkenntniß zu gelangen, ich ſäße nun wirklich ſchon auf der oberſten Stufe, als hinaufzuklettern. Dank ſey es meinem herrlichen Ingenio und dem glücklichen Wurf des Onkels! — Du mußt nämlich wiſſen, liebe Pipi, daß die geiſtigen Anlagen und Talente wie Beulen am Kopfe liegen und mit Händen zu greifen ſind; mein Hinterhaupt fühlt ſich an, wie ein Beutel mit Kokusnüſſen, und jenem Wurf iſt vielleicht noch manches Beulchen und mit ihm ein Talentchen entſproſſen. Ich hab' es in der That recht dick hinter den Ohren! — Jener Nachahmungstrieb, der unſerm Geſchlecht eigen, und der ganz ungerechterweiſe von den Menſchen ſo oft

belacht wird, iſt nichts weiter, als der unwiderſtehliche Drang, nicht ſowohl Cultur zu erlangen, als die uns ſchon inwohnende zu zeigen. Daſſelbe Prinzip iſt bei den Menſchen längſt angenommen, und die wahrhaft Weiſen, denen ich immer nachgeſtrebt, machen es in folgender Art. Es verfertigt irgend Jemand etwas, ſey es ein Kunſtwerk oder ſonſt; Alles ruft: das iſt vortrefflich; gleich macht der Weiſe, von innerm Beruf beſeelt, es nach. Zwar wird etwas Anderes daraus; aber er ſagt: So iſt es eigentlich recht, und jenes Werk, das ihr für vortrefflich hieltet, gab mir nur den Sporn, das wahrhaft Vortreffliche ans Tageslicht zu fördern, das ich längſt in mir trug. Es iſt ungefähr ſo, liebe Pipi, als wenn einer unſerer Mitbrüder ſich beim Raſiren zwar in die Naſe ſchneidet, dadurch aber dem Stutzbart einen gewiſſen originellen Schwung gibt, den der Mann, dem er es abſah, niemals erreicht. Eben jener Nachahmungstrieb, der mir von jeher ganz beſonders eigen, brachte mich einem Profeſſor der Aeſthetik, dem liebenswürdigſten Mann von der Welt, näher, von dem ich nachher die erſten Aufklärungen über mich ſelbſt erhielt und der mir auch das Sprechen beibrachte. Noch ehe ich dieſes Talent ausgebildet, war ich oft in auserleſener Geſellſchaft witziger, geiſtreicher Menſchen. Ich hatte ihre Mienen und Gebehrden genau abgeſehen, die ich geſchickt nachzuahmen wußte; dieß und meine anſtändige Kleidung, mit der mich mein damaliger Principal verſehen, öffnete mir nicht allein jederzeit die Thür, ſondern ich galt allgemein für einen jungen Mann von feinem Weltton. Wie ſehnlich wünſchte ich ſprechen zu können; aber im Herzen dachte ich: O Himmel, wenn du nun auch ſprechen kannſt, wo ſollſt du all' die tauſend Einfälle und Ge-

danken hernehmen, die denen da von den Lippen ſtrömen? Wie ſollſt du es anfangen, von den tauſend Dingen zu ſprechen, die du kaum dem Namen nach kennſt? Wie ſollſt du über Werke der Wiſſenſchaft und Kunſt ſo beſtimmt urtheilen, wie jene da, ohne in dieſem Gebiete einheimiſch zu ſeyn? — So wie ich nur einige Worte zuſammenhängend herausbringen konnte, eröffnete ich meinem lieben Lehrer, dem Profeſſor der Aeſthetik, meine Zweifel und Bedenken; der lachte mir aber ins Geſicht und ſprach: „Was glauben Sie denn, lieber Monſieur Milo? Sprechen, ſprechen, ſprechen müſſen Sie lernen, alles Uebrige findet ſich von ſelbſt. Geläufig, gewandt, geſchickt ſprechen, das iſt das ganze Geheimniß. Sie werden ſelbſt erſtaunen, wie Ihnen im Sprechen die Gedanken kommen, wie Ihnen die Weisheit aufgeht, wie die göttliche Suada Sie in alle Tiefen der Wiſſenſchaft und Kunſt hineinführt, daß Sie ordentlich in Irrgängen zu wandeln glauben. Oft werden Sie ſich ſelbſt nicht verſtehen, dann befinden Sie ſich aber gerade in der wahren Begeiſterung, die das Sprechen hervorbringt. Einige leichte Lektüre kann Ihnen übrigens wohl nützlich ſeyn, und zur Hülfe merken Sie ſich einige angenehme Phraſen, die überall vortheilhaft eingeſtreut werden und gleichſam zum Refrain dienen können. Reden Sie viel von den Tendenzen des Zeitalters — wie ſich das und und jenes rein ausſpreche — von Tiefe des Gemüths — von gemüthvoll und gemüthlos u. ſ. w.“ — O, meine Pipi! wie hatte der Mann Recht! wie kam mir mit der Fertigkeit des Sprechens die Weisheit! — Mein glückliches Mienenſpiel gab meinen Worten Gewicht, und in dem Spiegel habe ich geſehen, wie ſchön meine von Natur etwas gerunzelte Stirn ſich ausnimmt, wenn ich die-

ſem oder jenem Dichter, denn ich nicht verſtehe, weshalb er denn unmöglich was taugen kann, Tiefe des Gemüths rein abſpreche. Ueberhaupt iſt die innere Ueberzeugung der höchſten Cultur der Richterſtuhl, dem ich bequem jedes Werk der Wiſſenſchaft und Kunſt unterwerfe, und das Urtheil infallibel, weil es aus dem Innern von ſelbſt, wie ein Orakel, entſprießt. — Mit der Kunſt habe ich mich vielfach beſchäftigt — etwas Malerei, Bildhauerkunſt, mitunter Modelliren. — Dich, ſüße Kleine, formte ich als Diana nach der Antike; — aber all' den Krimskrams hatte ich bald ſatt; nur die Muſik zog mich vor allen Dingen an, weil ſie Gelegenheit gibt, ſo eine ganze Menge Menſchen, mir nichts, dir nichts, in Erſtaunen und Bewunderung zu ſetzen, und ſchon meiner natürlichen Organiſation wegen wurde bald das Fortepiano mein Lieblingsinſtrument. Du kennſt, meine Süße, die etwas länglichen Finger, welche mir die Natur verliehen; mit denen ſpanne ich nun Quartdecimen, ja zwei Octaven, und dieß, nebſt einer enormen Fertigkeit, die Finger zu bewegen und zu rühren, iſt das ganze Geheimniß des Fortepianoſpiels. Thränen der Freude hat der Muſikmeiſter über die herrlichen, natürlichen Anlagen ſeines Scholaren vergoſſen, denn in kurzer Zeit habe ich es ſo weit gebracht, daß ich mit beiden Händen in zwei und dreißig, — vier und ſechzig, — ein hundert und acht und zwanzig — Theilen ohne Anſtoß auf und ablaufe, mit allen Fingern gleich gute Triller ſchlage, drei, vier Octaven herauf und herabſpringe, wie ehemals von einem Baum zum andern, und bin hiernach der größte Virtuos, den es geben kann. Mir ſind alle vorhandene Flügelcomſitionen nicht ſchwer genug; ich componire mir daher meine Sonaten und Con-

certe ſelbſt; in letztern muß jedoch der Muſikmeiſter die Tutti's machen, denn wer kann ſich mit den vielen Inſtrumenten und dem unnützen Zeuge überhaupt befaſſen! Die Tutti's der Concerte ſind ja ohnedieß nur nothwendige Uebel, und nur gleichſam Pauſen, in denen ſich der Soloſpieler erholt und zu neuen Sprüngen rüſtet. — Nächſtdem habe ich mich ſchon mit einem Inſtrumentmacher beſprochen, wegen eines Fortepiano's von neun bis zehn Octaven, denn kann ſich wohl das Genie beſchränken auf den elenden Umfang von erbärmlichen ſieben Octaven? Außer den gewöhnlichen Zügen, der türkiſchen Trommel und Becken, ſoll er noch einen Trompetenzug, ſo wie ein Flageolettregiſter, das, ſo viel wie möglich, das Gezwitſcher der Vögel nachahmt, anbringen. Du wirſt gewahr, liebe Pipi, auf welche ſublime Gedanken ein Mann von Geſchmack und Bildung geräth! — Nachdem ich mehrere Sänger großen Beifall einerndten gehört, wandelte mich auch eine unbeſchreibliche Luſt an, ebenfalls zu ſingen, nur ſchien es mir leider, als habe mir die Natur jedes Organ dazu ſchlechterdings verſagt; doch konnte ich nicht unterlaſſen, einem berühmten Sänger, der mein intimſter Freund geworden, meinen Wunſch zu eröffnen, und zugleich mein Leid, wegen der Stimme, zu klagen. Dieſer ſchloß mich aber in die Arme und rief voll Enthuſiasmus: „Glückſeliger Monſieur, Sie ſind bei Ihren muſikaliſchen Fähigkeiten und der Geſchmeidigkeit Ihres Organs, die ich längſt bemerkt, zum großen Sänger geboren; denn die größte Schwierigkeit iſt bereits überwunden. Nichts iſt nämlich der wahren Singkunſt ſo ſehr entgegen, als eine gute, natürliche Stimme, und es koſtet nicht wenig Mühe bei jungen Scholaren, die wirklich Singſtimme

haben, dieſe Schwierigkeit aus dem Wege zu räumen. Gänzliches Vermeiden aller haltenden Töne, fleißiges Ueben der tüchtigſten Rouladen, die den gewöhnlichen Umfang der menſchlichen Stimme weit überſteigen, und vornehmlich das angeſtrengte Hervorrufen des Falſets, in dem der wahrhaft künſtliche Geſang ſeinen Sitz hat, hilft aber gewöhnlich nach einiger Zeit; die robuſteſte Stimme widerſteht ſelten lange dieſen ernſten Bemühungen; aber bei Ihnen, Geehrteſter, iſt nichts aus dem Wege zu räumen; in kurzer Zeit ſind Sie der ſublimſte Sänger, den es gibt!" — — Der Mann hatte Recht, nur weniger Uebung bedurfte es, um ein herrliches Falſet und eine Fertigkeit zu entwickeln, hundert Töne in einem Athem herauszuſtoßen, was mir denn den ungetheilteſten Beifall der wahren Kenner erwarb, und die armſeligen Tenoriſten, welche ſich auf ihre Bruſtſtimme Wunder was zu Gute thun, unerachtet ſie kaum einen Mordent herausbringen, in Schatten ſtellte. Mein Maeſtro lehrte mich gleich anfänglich drei ziemlich lange Manieren, in welchen aber die Quinteſſenz aller Weisheit des künſtlichen Geſanges ſteckt, ſo daß man ſie bald ſo, bald anders gewendet, ganz oder ſtückweiſe, unzählige Mal wiederbringen, ja, zu dem Grundbaß der verſchiedenſten Arien, ſtatt der von dem Componiſten intendirten Melodie, nur jene Manieren auf allerlei Weiſe ſingen kann. Welcher rauſchende Beifall mir ſchon eben der Ausführung dieſer Manieren wegen gezollt worden, meine Süße, kann ich Dir nicht beſchreiben, und Du bemerkſt überhaupt, wie auch in der Muſik das natürliche, mir inwohnende Ingenium mir Alles ſo herzlich leicht machte. — Von meinen Compoſitionen habe ich ſchon geſprochen, aber gerade das liebe Componiren — muß ich es nicht, um nur mei-

nem Genie ihm würdige Werke zu verſchaffen, ſo überlaſſe ich es gern den untergeordneten Subjekten, die nun einmal dazu da ſind, uns Virtuoſen zu dienen, d. h. Werke anzufertigen, in denen wir unſere Virtuoſität zeigen können. — Ich muß geſtehen, daß es ein eigen Ding mit all' dem Zeuge iſt, das die Partitur aufüllt. Die vielen Inſtrumente, der harmoniſche Zuſammenklang — ſie haben ordentliche Regeln darüber; aber für ein Genie, für einen Virtuoſen iſt das Alles viel zu abgeſchmackt und langweilig. Nächſt dem darf man, um ſich von jeder Seite in Reſpekt zu halten, worin die größte Lebensweisheit beſteht, auch nur für einen Componiſten gelten; das iſt genug. Hatte ich z. B. in einer Geſellſchaft in einer Arie des gerade anweſenden Componiſten recht vielen Beifall eingeerndtet, und war man im Begriff, einen Theil dieſes Beifalls dem Autor zuzuwenden, ſo warf ich mit einem gewiſſen finſtern, tiefſchauenden Blick, den ich bei meiner charaktervollen Phyſiognomie überaus gut zu machen verſtehe', ganz leicht hin: „Ja, wahrhaftig, ich muß nun auch meine neue Oper vollenden!“ und dieſe Aeußerung riß Alles zu neuer Bewunderung hin, ſo daß darüber der Componiſt, der wirklich vollendet hatte, ganz vergeſſen wurde. Ueberhaupt ſteht es dem Genie wohl an, ſich ſo geltend zu machen, als möglich; und es darf nicht verſchweigen, wie ihm Alles das, was in der Kunſt geſchieht, ſo klein und erbärmlich vorkommt gegen das, was es in allen Theilen derſelben und der Wiſſenſchaft produciren könnte, wenn es nun gerade wollte und die Menſchen der Anſtrengung werth wären. — Gänzliche Verachtung alles Beſtrebens Anderer; die Ueberzeugung, Alle, die gern ſchweigen und nur im Stillen ſchaffen, ohne davon zu

ſprechen, weit, weit zu überſehen, die höchſte Selbſtzufriedenheit mit Allem, was nun ſo ohne alle Anſtrengung die eigene Kraft hervorruft; das Alles ſind untrügliche Zeichen des höchſtkultivirten Genie's, und wohl mir, daß ich Alles das täglich, ja ſtündlich an mir bemerke. — So kannſt Du Dir nun, ſüße Freundin, ganz meinen glücklichen Zuſtand, den ich der erlangten hohen Bildung verdanke, vorſtellen. — Aber kann ich Dir denn nur das Mindeſte, was mir auf dem Herzen liegt, verſchweigen? — Soll ich es Dir, Holde, nicht geſtehen, daß noch öfters gewiſſe Anwandlungen, die mich ganz unverſehends überfallen, mich aus dem glücklichen Behagen reißen, das meine Tage verſüßt? — O Himmel, wie iſt doch die früheſte Erziehung ſo von wichtigem Einfluß auf das ganze Leben! und man ſagt wohl mit Recht, daß ſchwer zu vertreiben ſey, was man mit der Muttermilch einſauge! Wie iſt mir denn doch mein tolles Herumſchwärmen in Bergen und Wäldern ſo ſchädlich geworden! Neulich gehe ich, elegant gekleidet, mit mehreren Freunden in dem Park ſpazieren; plötzlich ſtehen wir an einem herrlichen, himmelhohen, ſchlanken Nußbaum; eine unwiderſtehliche Begierde raubt mir alle Beſinnung — einige tüchtige Sätze, und — ich wiege mich hoch in den Wipfeln der Aeſte, nach den Nüſſen haſchend! Ein Schrei des Erſtaunens, den die Geſellſchaft ausſtieß, begleitete mein Wageſtück. Als ich, mich wieder beſinnend auf die erhaltene Cultur, die dergleichen Extravagantes nicht erlaubt, hinabkletterte, ſprach ein junger Menſch, der mich ſehr ehrt: „Ei, lieber Monſieur Milo, wie ſind Sie doch ſo flink auf den Beinen!“ Aber ich ſchämte mich ſehr. — So kann ich auch oft kaum die Luſt unterdrücken, meine Geſchicklichkeit im Werfen,

die mir ſonſt eigen, zu üben; und kannſt Du Dir's denken, holde Kleine, daß mich neulich bei einem Souper jene Luſt ſo ſehr übermannte, daß ich ſchnell einen Apfel dem ganz am andern Ende des Tiſches ſitzenden Commerzienrath, meinem alten Gönner, in die Perücke warf, welches mich beinahe in tauſend Ungelegenheiten geſtürzt hätte? — Doch hoffe ich, immer mehr und mehr auch von dieſen Ueberbleibſeln des ehemaligen rohen Zuſtandes mich zu reinigen. — Sollteſt Du in der Cultur noch nicht ſo weit vorgerückt ſeyn, ſüße Freundin, um dieſen Brief leſen zu können, ſo mögen Dir die edlen, kräftigen Züge Deines Geliebten eine Aufmunterung, leſen zu lernen, und dann der Inhalt die weisheitsvolle Lehre ſeyn, wie Du es anfangen mußt, um zu der innern Ruhe und Behaglichkeit zu gelangen, die nur die höchſte Cultur erzeugt, wie ſie aus dem innern Ingenio und dem Umgang mit weiſen, gebildeten Menſchen entſpringt. — Nun tauſendmal lebe wohl ſüße Freundin!

Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifl', ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an meiner Liebe nicht!

Dein
Getreuer bis in den Tod!
Milo,
ehemals Affe, jetzt privatiſirender Künſtler
und Gelehrter.

## Drei Briefe von C. M. v. Weber an Schmidt.

---

Dresden, den 30. April 1323.

Ach nein! mein verehrter Freund, Sie ſind viel zu gut, als ein unbedingter Partheigänger zu ſeyn, und wenn auch, was ginge das mich an bei aller perſönlichen Freundlichkeit, die Sie mir je erwieſen? Wenn ich nicht ſchreibe, ſo ſuchen Sie das ja nirgend anders als in dem einfachſten Grunde, ich habe keine Zeit. Täglich mehr umſchlingt mich das Weltnetz, der angenehmen und unverſchämten Anforderungen werden immer mehr an mich gemacht, und da bin ich denn nicht der Letzte, der etwas von mir fordert; aber auch der Erſte, der darunter leidet. Dem lieblichen Geſchwätze mit Freunden ſterbe ich ganz ab. Die liebſten begrüße ich kaum jährlich einmal, und wer nicht Nachſicht mit mir hat, der iſt für mich, und ich für ihn verloren. Haben Sie Dank für die intereſſante Beſchreibung Ihrer Reiſe, und halten Sie Wort, uns zu Pfingſten zu beſuchen, dann wollen wir was Rechtes zuſammen plaudern. Sie verwechſeln aber Pfingſten mit Oſtern. Zu Pfingſten gibt es keine Oratorien, ſondern 3 Tage hintereinander Meſſen zu hören, den 18. 19. u. 20. Wenn Sie im Gaſthof zum goldnen Engel abtreten, ſo finden wir uns am ſchnell-

ſten, denn ich ziehe in dieſen Tagen nach Pillnitz. Somit erſpare ich mir Alles aufs mündliche, und dieß ſoll nur ein herzlicher Gruß voraus ſeyn, der Sie verſichert, wenn es anders deſſen vonnöthen, daß ich immer der Alte bin in treuer Anhänglichkeit an meinen Freunden und alſo auch gewiß

Ihr

C. M. v. Weber.

Dresden, den 7. März 1825.

Mein hochgeehrter Freund!

Sie ſind gut unterrichtet über mein Leben und Treiben. Gewöhnlich wiſſen aber öffentliche Blätter mehr, als ich ſelbſt. Ich leſe wenig dergl., da ich keine Zeit dazu habe. Da man eine erwünſchte Nachricht in dieſem betrübten Erdenleben immer ſo ſchnell als möglich erhalten ſollte, ſo eile ich Ihnen anzuzeigen, daß Ihr verborgenes Fenſter den 17. Mai dem Publikum kein Geheimniß mehr ſeyn wird. Obwohl ſeit 14 Tagen unwohl, habe ich die erſten Proben auf meinem Zimmer gemacht, damit der erſte Zuſchnitt nicht vergriffen wird. Ich hoffe, es ſoll gut gehen. Den Erfolg melde ich Ihnen ſogleich.

Spohrs Erfolg hat mich ſehr erfreut. Möge er Dauer haben. In meinem Hauſe iſt Alles, bis auf Huſten und Schnupfen, wohl. Mit mir kann ſich die Sache noch in die Länge ziehen. Der Himmel erhalte Sie und die Ihrigen geſund.

Mit freundſchaftlicher Achtung Ihr

C. M. v. Weber.

Dresden, den 9. Juni 1825.

Sind Sie wirklich, mein theurer Freund, noch eine der harmloſen Seelen, die einem Zeitungsartikel glaubt? Wenn ich Ihnen nun ſage, daß der wahrſcheinliche Verfaſſer jenes Artikels ein Componiſt iſt, deſſen kleine Oper kurz vor der Ihrigen auf's eklatanteſte durchfiel, und ſie doch in der beſagten Zeitung in die Wolken erhoben wurde, zu großem Gelächter und auch Indignation von ganz Dresden. — ? — ?

Ihre Alinde in M. hat keineswegs mißfallen. Die Beſetzung war ſo gut, als wir ſie haben, und mit denſelben Künſtlern mit denen wir Mozart'ſche, Winter'ſche, Mehul'ſche, Cherubiniſche Opern, Freiſchütz und Euryanthe geben. Die Darſtellung war rund und präzis. Große Erfolge aber herbeizuführen, eignet ſich das anſpruchloſe Werk nicht; nur eingetretene Umſtände haben die Wiederholung verhindert, und ſie wird ſo gewiß bald wieder gegeben, als nie wieder.

Den Vorwurf der Componiſten, Eitelkeit, muß ich Ihnen auch machen, mein lieber alter Freund, daß Sie mich nicht von dem Streichen der Serenade in Kenntniß ſetzten. Sie wiſſen, wie ſtrenge ich daran halte, den Componiſten nicht willkührlich zu verſtümmeln. Die nächſte Aufführung ſieht aber die Serenade verkürzt, und Hofr. Winkler hat auch etwas Dialog für die handelnden Perſonen dazu geſchrieben.

Ich wünſche Ihnen, allen Componiſten, und beſonders auch mir, die Theilnahme, Achtung und Sorgfalt, die hier der Kunſt und allen Aufführungen gewid-

met wird, und es möchte dann wohl beſſer in der Welt um Kunſt und Künſtler ſtehen.

Der Himmel erhalte Sie froh und geſund, und glauben Sie mit alter herzlicher Freundſchaft Ihnen zugethan

Ihren

C. M. v. Weber.

Schmidt ſetzt bei Mittheilung dieſer Briefe in der Cäcilia hinzu:

Dieß iſt des verewigten Freundes letztes Schreiben an mich. Im November und December 1825 war C. M. v. Weber in Berlin zum letztenmal perſönlich anweſend, um ſeine Oper Euryanthe, mit dem gelungenſten Erfolg, ſelbſt in Scene zu ſetzen. So ſchwer dem an Huſten und Heiſerkeit ſehr leidenden Künſtler auch die mündliche Mittheilung bereits wurde, weßhalb derſelbe auch bei den Proben nur dem die Violiniſten anführenden Concertmeiſter und dem künftigen Dirigenten der Oper ſeine Bemerkungen leiſe mittheilen konnte, ſo verließ doch der Humor C. M. v. Weber nie ganz. Mit ſarkaſtiſcher Laune, doch nicht frei von gerechter Indignation, theilte W. beſonders ſeinen vertrauteren Freunden die Verhandlungen mit Castil Blaze wegen der eigenmächtigen Verſtümmelung des „Freiſchütz" zum Robin de Bois mit, wodurch dem Componiſten das ihm gebührende Honorar unrechtmäßiger Weiſe entzogen war.

Während ſeiner Anweſenheit in Berlin beendete Weber den 2ten Act von Oberon, und eilte dann nach Dresden in die Arme der geliebten Gattin und Kinder zurück, um nie hieher wiederzukehren.

Berlin im Auguſt 1828.

J. P. Schmidt.

## Etwas über Mozart als dramatiſchen Componiſten,

von Sievers.

Voltaire pflegte zu ſagen, es gebe zwei Klaſſen von Menſchen, eine, welche Verſtand habe, und eine andere, welche keinen habe. Gleichergeſtalt laſſen ſich, dünkt mich, die Muſikaliſchen in Leute abtheilen, welche Mozarten begreifen, und in ſolche, welche ihn nicht begreifen. Da Jedermann Zeit und Gelegenheit gehabt hat, ſein Examen zu beſtehen und in einer der beiden Klaſſen ſeinen reſpektiven Platz zu nehmen; ſo dürfte es fortan überflüſſig werden, über das Genie des beſagten Componiſten zu reden.

Nichts deſto weniger will ich es mir noch einmal erlauben, auf eine Eigenthümlichkeit deſſelben aufmerkſam zu machen, welche, ſo viel mir bekannt iſt, bisher nicht zur Sprache gebracht worden iſt.

Dieſe betrifft ſeine gänzliche Verzichtleiſtung auf alle Effectmacherei durch Anwendung äußerer, mechaniſcher, bloß materieller Mittel, beſonders der Inſtrumentirung.

Zuerſt ließe ſich vielleicht nachweiſen, daß Mozart, bewußt oder unbewußt (gleichviel) von der großen Wahrheit durchdrungen, daß ein Geſangſtück nur durch ſeine

totale Behandlung und nicht durch theilweiſe Anwendung dieſes oder jenen Inſtruments effectvoll werden könne, einige wenige Fälle ausgenommen, keine beſonderen Inſtrumente zur Darſtellung irgend einer Situation gewählt hat. Unterſucht man ernſtlich, was es mit dem, vermeintlich jedem Blasinſtrumente eigenthümlichen, Charakter für eine Bewandniß hat; ſo findet ſich, daß dergleichen Beſtimmungen meiſtens auf geſuchte Spitzfindigkeiten hinauslaufen und daß ſämmtliche Nüancen (denn von einem wirklichen Charakter kann gar nicht die Rede ſeyn,) welche dieſem oder jenem der genannten Inſtrumente beigelegt werden, von den andern meiſtens auch zu erreichen ſtehen, daß, zum Beiſpiele, der vorzugsweiſe der Flöte zugeſchriebene Klageton von der Clarinette, der Oboe, dem Fagotte, ja ſogar vom Horne eben ſo gut ausgedrückt werden kann, u. ſ. w. Wenn übrigens der Charakter jedes einzelnen Blasinſtrumentes Wahrheit und keine Einbildung wäre, was würden dann die beliebteſten heutigen Singſtücke, in welchen meiſtens ſämmtliche Inſtrumente, welche ein Loch haben, in Athem geſetzt werden, anders, als das abſurdeſte Sammelſurium ſeyn? Mozart hat alſo, wie geſagt, kein Blasinſtrument vorzugsweiſe gewählt, um dadurch irgend eine Leidenſchaft auszudrücken. Daß in der Zauberflöte Flöte und Poſaune, und letzteres Inſtrument beſonders im Don Juan, gebraucht werden, iſt Lokalnothwendigkeit, ſogar im letztern, denn das jüngſte Gericht läßt ſich ohne Poſaune nicht denken. Er hat alſo nicht allein durch kein vorzugsweiſe gebrauchtes Inſtrument zu imponiren geſucht; auch die momentane ausſchließende Anwendung eines oder einiger derſelben iſt ihm fremd geblieben.

Wer erinnert ſich nicht gleich auf der Stelle ganzer Dutzende von Stellen aus den neueſten gangbarſten Opern, wo dies oder jenes Inſtrument (ja ſogar Saiteninſtrument, wie, zum Beiſpiele, Bratſche) Solo anhebt und durch barocke Figuren die Aufmerkſamkeit des Publikums in Anſpruch zu nehmen und zugleich die Situation zu ſchildern ſtrebt? Dieſe kleinlichen Behelfe hat Mozart, ſo viel ich ſeine Werke kenne, nicht allein verſchmäht, ſondern ſie ſind ihm ſogar nicht einmal eingefallen. Wo er hat auf eine beſondere Art wirken wollen, iſt es durch das Totale der Maſſe, und nicht durch das Spielwerk einzelner Inſtrumente geſchehen.

Noch mehr: auch die obligaten Inſtrumente hat er verſchmäht. Wo ja ein Soloinſtrument vorkommt, wie, zum Beiſpiele, in der Arie des Sextus die Clarinette, in einer anderen in Ilia ed Idamante, die Geige, haben wahrſcheinlich äußere Rückſichten Veranlaſſung dazu gegeben.

Daß er ein einziges Mal in allen ſeinen Werken und, ſo viel ich weiß, als der erſte Componiſt, ein ganzes Geſangſtück hat ohne Begleitung ſingen laſſen, nämlich das Maskenterzett im Don Juan, iſt, meines Bedünkens, ein Zug des tiefſten muſikaliſchen Scharfſinns, welchen man ſich denken kann; die Abweſenheit der Begleitung drückt, von der einen Seite, eben ſo ſehr den bewegten, in ſich ſelbſt verſchloſſenen, forſchenden Zuſtand Ottavio's, Anna's und Elvira's aus (ich ſage forſchend, denn ſie kommen ja ausdrücklich in der Abſicht maskirt, um Don Juan zu beobachten), als ſie den nothwendigen vortrefflich wirkenden Contraſt mit den unmittelbar voraufgegangenen lärmenden Aeußerungen der Hochzeit macht.

Betrachten wir endlich die zahlloſen kleinen Züge, durch welche er, nicht durch einzelne Solo-Sätze von iſolirten Inſtrumenten, ſondern durch bewunderungswerthe Nüancen muſikaliſch-äſthetiſch, ſondern, ſo zu ſagen, moraliſch-witzig, um nicht perſiflirend zu ſagen, gewirkt hat; ſo wächſt unſere Bewunderung für ein Genie, deſſen Operationen göttlich genannt zu werden verdienen, man mag ſie als Produkte eines reflectirenden Bewußtſeyns, oder des bloßen unbewußten Inſtinkts, nehmen.

Ich habe einige dergleichen Züge bereits oben angeführt, wiederhole ſie hier aber, weil der Gegenſtand nicht in tonkünſtleriſcher Hinſicht, ſondern als Beweis des über alle Beſchreibung glücklich geſtalteten geiſtigen Organismus Mozart's, die höchſte Beachtung verdient. Die Beiſpiele nehme ich ſämmtlich aus Don Juan, dieſem muſikaliſchen Katechismus alles deſſen, was dem Tonſetzer zu thun und zu laſſen, überhaupt zu wiſſen, nöthig iſt.

Betrachten wir das Duett: Là ci darem la mano. Wem, der die geiſtige Natur dieſes Geſangſtücks mit etwas mehr, als gewöhnlicher Aufmerkſamkeit, betrachtet, oder vielmehr analyſirt, muß nicht auffallen, daß der Zuſchnitt deſſelben, bei welchem es in andern Händen ſicher auf ein großes Bravourduett (wie wohl Mozart ſelbſt, zum Beiſpiele, in der Entführung aus dem Serail geſetzt hat) abgeſehen worden wäre, mehr declamatoriſch-witzigen, als muſikaliſch-leidenſchaftlichen Ausdruck beſitzt? Und wer ſagt ſich nicht, daß, wenn Mozart gewollt hätte, ſich hier ſeinem Genie die vortrefflichſte Gelegenheit zu einem eigentlich libertinen Duette dar-

geboten haben würde? Warum hat er ſich dieſe entſchlüpfen laſſen? Mich dünkt, aus zwei Gründen. Zuerſt war hier keine Liebe, nicht einmal eine ſolche, welche, in Folge ihrer umfaſſenden Geiſtigkeit, auch körperlich wird, zu malen, denn Don Juan und Zerline ſehen ſich zum erſten Male, und was ſie für einander fühlen, iſt bloßer thieriſcher Trieb, und dieſer wird um ſo thieriſcher, als Zerline in demſelben Augenblicke Braut, oder wohl gar Gattin geworden iſt und Don Juan eben von Nothzucht, Mord und Wortbruch kommt. Der Ausdruck des Duettes iſt alſo von Mozart als höchſte ſittliche Perſiflage aufgefaßt, deren Tendenz ſich durch das ganze Duett, ſo zu ſagen, in jedem Takte, zeigt, als, zum Beiſpiele, im Tempo rubato im zweiten, ſo wie im vorvorletzten Takte vor dem Eintreten des zweiſtimmigen Satzes, im chromatiſchen Geſange der Oberſtimme, ganz beſonders in den chromatiſchen Figürchen der Geigen im Allegro, und im Nachſpiele.

Denſelben perſiflirenden Charakter beſitzt das Ständchen, welches durch ſeine, nicht eben fließende, ſondern vielmehr gehemmte, Melodie, beſonders durch ſein barockes Accompagnement zu erkennen gibt, hier werde etwas anders, als eine reine, unſchuldige Zuneigung (welche ſelbſt von dieſem Charakter nichts verliert, wenn ſich auch Streben nach dem phyſiſchen Beſitze in ſie miſcht), ausgedrückt.

Alles dieß aber tritt zurück vor der in ſittlich-geiſtiger Hinſicht unübertreffbar ausgedrückten Arie Zerlinen's mit dem obligaten Violoncello. Es hat mich von jeher Wunder genommen, daß noch Niemand in dieſem Geſangſtücke die offenbarſte Ironie gefunden hat; Zerline, das treueſte Vorbild des weiblichen Intrigen-

geiſtes, verſpottet darin, von der erſten bis zur letzten Note, den armen Maſetto, einerſeits das Schema der männlichen Leichtgläubigkeit; das näſelnde Violoncell liefert den Commentar zu den Worten des treuloſen, betrügeriſchen Geſchöpfes. Daß dieſe Arie, ſo viel ich bisher geſehen habe, nie Effect gemacht hat, rührt daher, weil die jungen Mädchen, welche dieſe Rolle gewöhnlich ſpielen, keine Ahnung von der Bedeutung derſelben haben und ſie, mir nichts, dir nichts, ſchlank von der Fauſt weg abſingen, oder wohl gar, wenn es erwachſene Perſonen ſind, die ſich in die Naivität nicht mehr zu finden wiſſen, Bravourarien daraus machen, wie es (zu meinem Schrecken erinnere ich mich noch daran) vor mehreren Jahren Mme. Fodor zu Paris gethan hat. Würde dieſe Arie, mit gänzlicher Beſeitigung alles melodiſchen oder muſikaliſchen Ausdrucks, rein ironiſch, geſungen, d. h., gäbe die Schauſpielerin zu verſtehen, daß dies Alles nur geſchähe, um aus der Noth eine Tugend zu machen, daß ſie aber feſt entſchloſſen ſey, bei nächſter beſter Gelegenheit von neuem anzufangen; ſo erhielte dies Geſangſtück eine dramatiſche Bedeutſamkeit, von welcher Niemanden bis jetzt geträumt hat.

Das letzte Beiſpiel will ich aus Figaro's Hochzeit nehmen; es iſt das Duett, in welchem Suſanne dem Grafen ein Rendezvous verſpricht. Daß hier der Ausdruck von Seiten Suſannens Ironie iſt, hat Jeder geſehen, denn Situation und Worte zeigen es ſattſam an; aber den Ausdruck des Grafen ſcheint Niemand begriffen zu haben; in dieſem, ſo wie überhaupt in der ganzen Haltung des Duetts, beſonders in deſſen Molltone, ſpiegelt ſich die unerlaubte Abſicht des letzteren. Auch hier wäre es Mozarten ein Leichtes geweſen, ein recht fleiſch-

lich-ſentimentales Geſangſtück zu erfinden, fähig, der jungen Lascivität, wie der alternden Lüſternheit zu gefallen; aber er hat es vorgezogen, dieſem Duette, wie allen andern oben angeführten Stücken, jene allegoriſche Bedeutung zu geben, an welcher ſich nicht allein der Muſiker, der Dramatiker, ſondern auch die Reflexion ergötzen können.

Möge es an dieſen wenigen Beiſpielen genügen, um zu zeigen, aus welchem neuen und höchſt intereſſanten Geſichtspunkte Mozart betrachtet werden kann; ſeine übrigen Werke, beſonders die Zauberflöte, bieten deren noch eine große Menge dar. Ungern breche ich hier ab, gedenke jedoch einſtens auf dieſen Gegenſtand zurückzukommen und dann ausführlicher darüber zu reden.

---

## Anekdoten.

Mozarts ſechs dem Meiſter J. Haydn gewidmete Quartette vom Jahr 1785 wurden wie faſt Alles an ihm, anfangs ſehr verkannt. Aus Italien kamen ſie an den Verleger Artaria, „weil der Stich ſo fehlerhaft ſey,“ zurück. Man hielt nämlich die vielen fremden neuen Akkorde und Diſſonanzen für Stichfehler. — In Ungarn ließ ſie der Fürſt Graſſalkowitſch von ſeiner Kapelle aufführen, und rief einmal über das andere: „Sie ſpielen nicht recht, meine Herren!“ Man zeigte ihm die Noten. Voll Verdruß, ſo viel vermeinten Unſinn darin zu ſehen, zerriß er ſie in kleine Stücke.

Als Auber's Oper: Die Stumme von Portici," auf dem Hoftheater in Paris gegeben, dem Könige ſehr gefallen hatte, überſandte der Monarch als Zeichen ſeiner Zufriedenheit den Dichtern Scribe und Delavigne, ein Prachtexemplar des Tacitus und dem Komponiſten eine kleine Bronzeſtatue Heinrich des IV.!

---

Ein reicher Mann, der eine mittelmäßige Sängerin zur Tochter hat, erhielt von einem Direktor Engagements-Anträge. Der Beſcheidene begehrte für ſeine Tochter nur ſechstauſend Gulden Gage, freie Wohnung und Equipage, zwei Monate jährlichen Urlaub u. ſ. w. und ſchloß ſeinen Brief mit den Worten: „Ich kann Solches mit vollem Rechte verlangen, da meine Tochter nicht mehr weit iſt, um die berühmte Dem. Sontag einzuholen, ſo zwar, daß ich ſie ſchon jetzt mit größtem Fug Demoiſelle Samſtag nennen könnte."

---

Ein Bauer wollte, laut eines ihm vom Muſiklehrer ſeines Knaben mitgegebenen Zettels, Violin-Duette kaufen. Als er ſie erhielt, ließ er ſich expliciren, was dieß eigentlich für Dinger ſeyen. Da man ihm nun erklärte, daß eine Stimme die Prime, die andere die Sekunde ſey, damit Lehrer und Schüler zuſammen ſpielen könnten, ſagte der Bauer: „Oho, wenn das ſo iſt, brauch' ich keine zwei Stimmen, der Lehrer muß ſeine auswendig geigen, dafür bezahl' ich ihn!"

---

## Seyfried's Freundſchaftsverhältniß zu Beethoven.

Seyfried ſagt in Beziehung auf ſeinen vertrauten Umgang mit Beethoven:

„Unſer feſtgeſchlungenes Freundſchaftsband wurde die ganze, lange Jahres-Reihe hindurch auch nie irgend gelockert; nie durch einen, ſelbſt noch ſo geringfügigen Zwiſt geſtört. Nicht, als ob wir beide ſtets und immerdar eines und deſſelben Sinnes geweſen wären, oder ſeyn hätten können; vielmehr ſprach ſich jeder frei und unverholen aus, wie ers eben aus geprüfter Ueberzeugung fühlte und als wahr erfand, fern von allem ſträflichen, egoiſtiſchen Eigendünkel, dieſe ſeine differirenden Anſichten und Glaubens-Meinungen dem Gegenpart als infallibel aufdringen zu wollen. Ueberhaupt war Beethoven viel zu gerade, offen, und tolerant, um Jemanden durch Mißbilligung oder Widerſpruch zu kränken; was ihm nicht behagte, pflegte er nur recht herzlich zu belachen, und wohl glaube ich mit Zuverſicht behaupten zu können, daß er ſich, wiſſentlich wenigſtens, nie in ſeinem ganzen Leben einen Feind zuzog; nur, wem ſeine Eigenheiten fremd waren, der mochte ſich auch in ſeinem Umgange — ich ſpreche von einer frühern Zeit, als ihn noch nicht das Unglück der Taubheit getroffen — vielleicht nicht ſo ganz ordentlich zurechte finden. Wenn Beethoven

dagegen bei manchen, meiſt ſich ihm ſelbſt aufgedrungenen Protectoren mit ſeiner derben Geradheit wohl mitunter das Kindlein ſammt dem Bade verſchüttete, ſo lag die Schuld einzig daran, daß der ehrliche Deutſche ſtets das Herz auf der Zunge trug, und Alles beſſer, als zu hofieren, verſtand, auch — des eigenen Werthes bewußt — ſich nie zum Spielball der eitlen Launen ſeiner mit dem Namen und der Kunſt des gefeierten Meiſters ſich brüſtenden Mäcenaten entwürdigen ließ. — So war er denn nur von jenen verkannt, welche ſich die Mühe verdrießen ließen, den ſcheinbaren Sonderling kennen zu lernen.

Als er den Fidelio, das Oratorium: Chriſtus am Oelberge, die Symphonien in Es, C-moll und F, die Pianoforte-Concerte in C-moll und G-dur, das Violin-Concert in D componirte, wohnten wir beide in einem und demſelben Hauſe, beſuchten faſt tagtäglich, da wir eine Garçon-Wirthſchaft trieben ſelbander das nämliche Speiſehaus, und verplauderten zuſammen manch unvergeßliches Stündchen in collegialiſcher Traulichkeit; denn Beethoven war damals heiter, zu jedem Scherz aufgelegt, frohſinnig, munter, lebensluſtig, witzig, nicht ſelten auch ſatyriſch; noch hatte ihn kein phyſiſches Uebel heimgeſucht; kein Verluſt eines ſonderlich dem Muſiker ſo höchſt unentbehrlichen Sinnes ſeine Tage getrübt; nur ſchwache Augen waren ihm aus früher Kindheit als Nachwehen der bösartigſten Pocken-Seuche zurückgeblieben, und dieſe zwangen ihn, ſchon im angehenden Jünglingsalter zu concaven, ſehr ſcharfen Brillengläſern ſeine Zuflucht zu nehmen. —

Von den oben angeführten, in der geſammten Muſikwelt als Meiſterwerke anerkannten Schöpfungen ließ er

mich jedes vollendete Tonſtück alſogleich am Piano hören, und verlangte von mir, ohne mir lange Zeit zum Beſinnen zu gönnen, auch unverzüglich mein Urtheil darüber ab; ſolches durfte ich freimüthig, unumwunden geben, ohne befürchten zu müſſen, einen, ihm wildfremden, gar nicht innewohnenden After-Künſtlerſtolz damit zu verletzen. Die Symphonieen und Concerte, welche er bei ſeinen Beneficien im Theater an der Wien zum erſtenmale producirte, das Oratorium, und die Oper, ſtudierte ich ſelbſt, nach ſeiner Angabe, mit dem Sänger-Perſonale ein, hielt alle Orcheſterproben, und leitete perſönlich die Vorſtellungen; beim Vortrage ſeiner Concert-Sätze lud er mich ein, ihm umzuwenden; aber — hilf Himmel! — das war leichter geſagt, als gethan; ich erblickte faſt lauter leere Blätter; höchſtens auf einer oder der anderen Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverſtändliche ägyptiſche Hieroglyphen hingekritzelt; denn er ſpielte beinahe die ganze Prinzipal-Stimme bloß aus dem Gedächtniſſe, da ihm, wie faſt gewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz ward, ſolche vollſtändig zu Papiere zu bringen. So gab er mir alſo nur jedesmal einen verſtohlenen Wink, wenn er mit einer dergleichen, unſichtbaren Paſſage am Ende war, und meine kaum zu bergende Aengſtlichkeit, dieſen entſcheidenden Moment ja nicht zu verabſäumen, machte ihm einen ganz köſtlichen Spaß, worüber er ſich noch bei unſerm gemeinſchaftlichen, jovialen Abendbrode vor Lachen ausſchütten wollte.

## Rationalismus in der Muſik.

Von Nauenburg.

---

Soll die Kunſtphiloſophie der Kunſt ſelbſt und den angehenden Künſtlern nützlicher werden, ſoll ſie das Weſen der Kunſt ganz durchdringen, ſo muß ſie ſich aus der Kunſt und dem Kunſtleben ſelbſt herausbilden. Zwar iſt ſeit Jahren viel Gutes, Wahres und Belehrendes über die Aeſthetik der Tonkunſt gedacht, und von gelehrten Männern geſchrieben worden; es haben helle Funken in Journalen und anderen Schriften geleuchtet, aber es waren doch nur immer zerſtreute Funken. Ein umfaſſendes, echt wiſſenſchaftliches Werk, welches die Aeſthetik der Tonkunſt ausſchließlich behandelt, fehlt leider wohl noch immer.

Soll es auch hier anders und beſſer werden, ſo muß, nach unſerer Ueberzeugung, der Künſtlerſtand ſelbſt mit Hand ans Werk legen, d. h. die Künſtler müſſen, als wiſſenſchaftlich Gebildete, als Kunſtrationaliſten, ihre Kunſtanſichten und Kunſterfahrungen mittheilen, was z. B. für die äſthetiſche Pathologie von großer Wichtigkeit werden könnte, denn der bloße Philoſoph, der ſich vielleicht nie in grüner, lebensvoller Praxis bewegte,

wird nicht ſelten trockne und einſeitige Kunſttheorieen zu Tage fördern.

„Jedermann weiß aus langer Erfahrung (ſagt W. Fink), in welchen Zwieſpalt Theorie und Praxis der Muſik gerathen ſind, einem uneinigen Ehepaare gleich, das ſich gegenſeitig das Leben verbittert, anſtatt es ſich durch Liebe und Nachgeben zu verſchönern. Faſt möchte man auf gänzliche Scheidung antragen, wenn man nicht bald mit Zuverläſſigkeit vorausſehen müßte, daß ſich beide alsdann noch unglücklicher befänden, da ſie es ohne einander nicht lange auszuhalten vermögen, wenn ſie ſich nicht bald abgeſchmackt und lächerlich machen wollen, wozu beide zu viel Ehrgefühl in ſich tragen.“

So lange noch das Feldgeſchrei ertönt: „nur das Genie kann der Kunſt Regeln geben ꝛc.,“ ſo lang iſt auch aller Willkür und Kunſtbarbarei Thor und Thür geöffnet, ſo lange bleibt die Kunſttheorie empiriſch und eben deßhalb einſeitig. Denn wie viele wollen ſich nicht als Genies geltend machen?! Einſeitige Kunſttheoreten, denen z. B. nur Mozart ein Abgott iſt, werden alle neuen Kunſtproductionen immer nur mit Mozartſchem Maaßſtabe meſſen. Gleiches werden aber auch die Gluckiſten, die Roſſiniſten, die blinden Verehrer Auber's et Comp. thun. Was kann nun aber z. B. dieſen Letzteren wieder ein Mozart, ein Beethoven, ein Bach ꝛc. gelten? — —

Doch wir haben ſchon irgendwo eine Antwort geleſen:

Was iſt Mozart? — Ein Gimpel!
Was iſt Beethoven? — Ein Simpel!
Was iſt Bach? — Ein Spott?
Was iſt Auber? — Ein Gott! —

Einen Wiedervereinigungspunkt für ſolche heterogene und irrationale Anſichten finden wir aber ebenfalls im Rationalismus; er trete nur einmal im ganzen Gebiete der Kunſt vorerſt als Kunſtpolizei auf; er ſäubere es von Schlacken; er ſondere das Althergebrachte, was die Prüfung nicht hält, ab; er erlöſe die Kunſt vom ſogenannten Schlendrian, von aller Einſeitigkeit, Künſtelei und Handwerksmäßigkeit, von ſchwerfeuchter Nebelei und blinder Auctoritätsnachbeterei, damit wir vor allen Dingen eine freiere Anſicht vom Kunſtgebiete, und eine rationalere Einſicht in das Kunſtgebiet bekommen.

Worfeln ſoll man, beuteln, ſieben,
Was der Krankheit Spuren trägt;
Tüchtig werd' es durchgetrieben,
Abgegerbt und ausgefegt!
Weg den Wuſt, beſonders aber
Schwindelhaber, Dippelhaber!

Uhland.

Treffliches haben zwar auch in dieſen Beziehungen ſchon Einzelne, wie G. Weber, Rochlitz, Nägeli, Fink, Moſel, Marx, Wendt, Rellſtab und Andere geleiſtet; aber der ganze wiſſenſchaftlich gebildete Künſtlerſtand muß ſchlechterdings mit Hand an's Werk legen. —

Die Kunſtphiloſophie zeige aber nun nicht bloß, was die Kunſt durch dieſes oder jenes Genie geworden iſt, ſie halte die Kunſt nicht bloß in der Höhe feſt, auf welche ſie durch unſere Kunſtheroen geführt worden — nein — ſie wage, wie die Moral- und Religionsphiloſophie, noch einen Schritt weiter, ſie gehe auch über die Empirie hinaus, ſie führe die Kunſt auf ihre rationalen Principien in der Natur des menſchlichen Geiſtes zurück,

und gebe ihnen wiſſenſchaftlichen Gehalt und wiſſenſchaftliche Begründung.

Die Aeſthethik hat nur inſofern einen philoſophiſchen Charakter, als die Kunſterſcheinungen in der Erfahrung aus der Natur und den urſprünglichen Geſetzen des Geiſtes erklärt und abgeleitet werden. Alle Kunſt hat, als ſolche, ihre Quelle und ihren Zweck in den Functionen des Geiſtes. Jedes äußere Kunſtwerk iſt ja nur ein Abdruck, ein Spiegelbild eines innern; ehe es ſich ſinnlich entäußerte, lebte es ja ſchon in der Idee des Künſtlers. Durch den Gedanken ſoll der Geiſt begriffen, durch das Kunſtwerk empfunden werden; (darauf deutet ſchon der Name Aeſthetik ſelbſt hin.) Die äußern Sinne ſind nur die Wege, auf welchen das Kunſtwerk den innern Sinnen wieder zugeführt wird; ſie ſind Kunſtmittel, nicht Kunſtzweck. Die Künſtler, welche daher nur für die äußern Sinne arbeiten, handeln irrational und haben offenbar das Weſen und den Zweck der Kunſt nicht erkannt; ſie treiben ſich wohl auf den Wegen der Kunſt herum, — ihr inneres Heiligthum blieb ihnen fremd.

# Miſcelle.

Fetis urtheilt über Beethoven:

„Man hat anerkannt, daß Urthümlichkeit aus allen ſeinen Erzeugniſſen hervorblitzt, jedoch iſt das Geſuchte nicht ganz vermieden; mitten in den Unrichtigkeiten ſeiner Harmonie unterſcheidet man den zarten Geſchmack in den Begleitungen, die Neuheit ihrer Geſtaltung, den Reichthum ſeiner Verſchmelzung (Modulation); neben abſtoßenden Härten findet man Geſänge von der ausgeſuchteſten Anmuth, endlich unter unzuſammenhängenden und wunderlichen Stellen (Phraſen) ſieht man eine immer weiſe entworfene Ueberſicht des Ganzen hindurchſchimmern, und die einfachſten, natürlichen Gedanken. Weniger allgemein (univerſal) als Mozart, übertrifft er ihn in der Sonate des Piano, deren Formen er verbeſſert hat, und erreicht ihn oft im Einzelnen. Wenn er nicht Haydn's Reinheit des Styls beſitzt, nicht mit wenig Mitteln große Wirkungen hervorzubringen verſteht, ſo hat er doch mehr Fortreißendes, mehr Mannigfaltigkeit und Reichthum.“

## Logogryph.

Biſt auch wenig du beleſen,
Kennſt du doch das loſe Weſen,
Eine Göttin einſt genannt,
Zwitter nun im deutſchen Land:
Schon in alter Väterzeit
Schenkt' es meiſtens, ſo wie heut,
Thoren ſeine Liebesgunſt,
Selten dem Genie, der Kunſt.

Wechſelſt du den Mittellaut,
Zeigt, den Muſen wohl vertraut,
Ein berühmter Ritter ſich,
Der durch ſeine Werke dich,
Auf der Bühne unſ'rer Zeit,
Allzuſelten mehr erfreut.

## Grétry's Leben.

André Ernſt Modeſt Grétry war geboren in Lüttich 1741, 11. Februar, von einem armen Muſiker an der Collegialkirche von St. Dionys. Eine ſchwache Körperanlage ſchien ihm ein kurzes Daſeyn zu verſprechen; indeß lebte er lange, und war ſelten krank. Im ſechsten Jahre wurde er als Chorknabe bei der Collegiale unterrichtet, und bei einer knechtiſchen Lehrmethode gingen ſeine muſikaliſchen Fortſchritte ſehr langſam von ſtatten, ſo daß man ſogar verzweifelte, ob er je Muſik erlernen werde. Ein merkwürdiges Beiſpiel, wie eine ſchlechte Lehrart allen Geiſtesſchwung ſelbſt eines entſchiedenen Talentes lähmen kann! Endlich bekam er in Leclerc einen beſſern Lehrer, und eine Geſellſchaft italieniſcher Sänger, welche nach Lüttich kam, führte die Opern von Pergoleſe, Buranello, und andere auf, ein Ereigniß, das auf die Entwickelung des jungen Talentes den günſtigſten Einfluß hatte. Grétry begann nun ſogleich ſelbſt, ſich im Satze zu üben, und ſchrieb eine Motette zu vier Partien, und eine Art muſikaliſcher Fuge verſchaffte ihm den Vortheil, daß ihn Benekin, Organiſt an der Hauptkirche, dann Moreau, den Contrapunkt lehrten, wobei er aber Ungeduld und den Drang des eignen Schaffens

ſo fühlte, daß er ſechs Symphonien machte, welche mit Erfolg aufgeführt wurden. Hier wird mit Recht die Bemerkung gemacht, daß Grétry in einem Alter, wo noch Leidenſchaften und Triebe zu ſtark ſind, erſt die Anfangsgründe erlernte, und deßwegen immer in der Kunſt des Schreibens zurückblieb, und ſich nicht leicht ins Neue finden konnte.

Im 18. Jahre trieb ihn ſein Eifer nach Rom, wo er, unter Caſali's Leitung, vier bis fünf Jahre Contrapunkt ſtudierte. Doch ſein Hang zum dramatiſchen Ausdruck herrſchte auch hier wieder vor und hinderte ihn, mit Gründlichkeit das ihm Fehlende zu treiben. Er componirte Einiges mit Beifall, aber die Partitur von Monſigny's Roſe und Colas, welche ihm ein Secretär der franzöſiſchen Geſandtſchaft geliehen hatte, beſtimmte plötzlich ſeinen künftigen Beruf: die komiſche franzöſiſche Oper ward ſeine Leidenſchaft. Im Jahr 1767 verließ er, nach 9jährigem Aufenthalte, Italien, kam nach Genf, wo er Iſabelle und Gertrude ſchrieb, endlich aber, von Voltaire ermahnt, gradezu an den Ernteplatz höheren Ruhms, nach Paris ſich wandte.

Aber die Lorbeeren grünten ihm auch hier nicht ſogleich. Zwei Jahre lang zog er ſich im Dunkel unrühmlich hin. Kein ausgezeichneter Dichter wollte für ihn ſchreiben. Endlich übergab ihm denn doch ein eben ſo unbekannter Poet, als er Tonſetzer war, die Oper: Les Mariages samnites. Aber welches Mißgeſchick! Bei der Aufführung vor dem Hofe mißfiel das Stück gänzlich, und Grétry litt dabei, wie der Vater eines peinlich verurtheilten Kindes, ſchon vor der Aufführung. Er ſchreibt darüber: „Es gehört eine geübte Feder dazu, um das, was auf den Mienen der verſammelten Muſiker lag, zu

ſchildern: eine eiſige Kälte herrſchte überall; wenn ich, während der Ausführung, mit meiner Stimme oder mit Geberden dieſe fühlloſe Maſſe wieder aufregen wollte, ſo hörte ich zu meinen Seiten Gelächter erſchallen.“ Aber, unter den vielen Hörern war Ein Kenner: der Graf von Creutz, Schwediſcher Geſandter, nahm ſich des Verlaſſenen an, und beſtimmte Marmontel, ihm die kleine Comödie: der Hurone, zu übergeben. Die Ausführung gelang, und nun boten den folgenden Tag ſechs Dichter dem Tonkünſtler ihre Werke an. — Der leichte anmuthige Ton der Arien verkündete ſchon Grétry's Talent für das Ausdrücken der Worte, aber die muſikaliſchen Formen hatten noch keine Eleganz.

Einige Monate darauf erſchien Lucile, worin ſich ein allgemein bekanntes Quartett befindet: Ou peut-on être qu'au sein de sa famille? Dann aber ſetzt ihn ſein Tableau parlant in den Rang der erſten Künſtler, und es hat den Meiſter überlebt. Sylvain, les deux avares, et l'Amitié à l'épreuve erſchienen 1770, und im Jahre darauf Zemire et Azor, voll der glücklichſten Motive und einer dichteriſchen Geiſtesfriſche. Nichts iſt eleganter als die Arie: Les esprits dont on nous fait peur. Auf L'Ami de la maison folgte Rosiere de Salenei im Jahr 1774, friſch, edel, dramatiſch, worin die Arie Ma barque legère.

Für die lyriſche Tragödie war Grétry nicht geboren. Er konnte den hohen Ton keine 5 Akte hindurch halten, obgleich er im Einzelnen Ausdruck hatte. Daher gelangen ihm ſolche Werke wie Céphale et Procris, Andromaque u. a. wenig. Indeß erhöhten ſeinen Ruf die Erzeugniſſe: Le jugement de Midas, l'Amant jaloux, les Evénemens imprévus (1779), Aucassin et Nicolette,

l'Epreuve Villageoise (1784); und vor allem Richard-Coeur-de-Lion (1785). Letzteres brachte ihn auf den Gipfel, ſo daß er in der komiſchen Oper ſeitdem in Frankreich keinen Nebenbuhler fand. La Caravane du Caire, Panurge und Anacréon chez Polycrate gaben der Oper eine Art Mittelgattung, und Panurge iſt eine Opera buffa.

Indeſſen bildete ſich während der Revolution durch Mehul und Cherubini ein neuer Geſchmack in der Muſik, welcher, ſtärker in der Harmonie, reicher in der Inſtrumentirung und kraftvoller, die Erzeugniſſe Grétry's mehrere Jahre von der Bühne verdrängte. Dieß erweckte ſeine Eiferſucht, und er quälte ſich, in der neuen Manier zu arbeiten, welches aber ſteif und dürftig ausfiel.

Der berühmte Acteur Elleviou brachte aber die Opern Grétry's wieder zu Anſehen, und ſeitdem gefielen ſie beſtändig. Sein Hauptverdienſt beſteht in dem Geſang und im muſikaliſchen Ausdrucke der Worte, wobei er, in's Kleine gehend, die Wirkung der Maſſen vernachläßigte.

Nach vielen Verluſten in der Revolution gab ihm Napoleon einen Jahresgehalt von 6000 Francs, und der Ertrag ſeiner Stücke entſchädigte ihn völlig. Frau und Kinder überlebend, (er hatte eine Tochter, welche die Muſik von Le Mariage d'Antonio und Louis et Toinette ſchrieb), war ſein letzter Aufenthalt die Einſiedelei von J. J. Rouſſeau, wo er auch im Jahre 1813, den 24. September, ſtarb. Sein Körper wurde nach Paris gebracht, und von allen Arten Künſtlern und Gelehrten feierlich beſtattet am 27. September.

# Zingarelli.

Zingarelli war der letzte Sproſſe jener glorreichen Periode der italieniſchen Muſik, in welcher Jomelli, Cimaroſa und Paeſiello glänzten. Seiner Oper Romeo e Giulietta ward einer der glänzendſten Erfolge, deren die Annalen der Tonkunſt erwähnen. Beſonders war es die Arie: „Ombra adorata,“ welche eine ans Wunderbare grenzende Wirkung hervorbrachte, und man war lange Zeit der Meinung, daß es Niemand mehr gelingen könne, ſich bis zu der Höhe einer ſolchen Begeiſterung zu ſchwingen. Zingarelli war der Lieblings-Compoſiteur Napoleons, der ihn über alle Tonſetzer ſtellte.

Zingarelli hatte die Ehre, dem Kaiſer vorgeſtellt zu werden, und ihm ein ſchön eingebundenes Exemplar ſeiner Partitur von Romeo e Giulietta zu überreichen Der Kaiſer nahm das Geſchenk huldreich an, er ließ es aber nicht alle Abende, wie den Plutarch, und jenes famöſe Exemplar des Titus Livius, mit ſich zu Bette bringen. Seit jener Zeit hörte Zingarelli nicht auf, ſich der Familie Bonaparte ſehr ergeben zu zeigen, er war einer der eifrigſten Anhänger Murats und hatte ſogar bei ſeinem Tode eine Cantate componirt.

Zingarelli hat für ſein Glück und für ſeinen Ruhm zu lange gelebt. Er hätte ſollen, wie ſeine berühmten Collegen, in der Glanzperiode ſeines Wirkens ſterben, als ſeine Compoſitionen der Stolz der italieniſchen Bühne waren, als ſein Name die muſikaliſche Welt erfüllte; er hätte nicht die ſchmerzliche und lange Kränkung gehabt, zu ſehen, wie ſein Ruhm immer mehr und mehr erloſch, ja faſt gänzlich verſchwand vor neuen Namen und neuen Berühmtheiten; er hätte nicht den Schmerz gehabt, ſich gewiſſermaßen ſelbſt zu überleben. Direktor des Conſervatoriums in Neapel, ſah er Talente hervorgehen, neben denen er in die Vergeſſenheit verſank.

Von allen Berühmtheiten der neuen Schule war es beſonders Roſſini, deſſen Furore machenden Werke ihn am Bitterſten trafen. Seine grauſamſte Qual aber war es, daß ihn der Ruhm des jungen Maeſtro bis in ſein Conſervatorium, wo er Lehrer war, verfolgte, und daß deſſen Compoſitionen von allen Zöglingen geſpielt wurden. Daher als er in Bellini, der noch beinahe Kind war, das Talent entdeckte, welches einſt mit Roſſini rivaliſiren ſollte, freute er ſich über die Maßen, über den Gedanken, daß ein neues Geſtirn aufgehen werde, deſſen Licht, wenn nicht verdunkelnd, doch wenigſtens eben ſo hell ſcheinen werde, als jenes, das ihm ſo verderblich war. „Gehe, mein Sohn,“ ſagte er zu ihm, „durch Dich wird mir Rache werden!“ Aber dieſe Rache konnte nicht vollſtändig errungen werden, denn nicht lange darauf ließ er für ſeinen Lieblingsſchüler ein Requiem aufführen.

Außer Bellini, der ſein beſter und ſein liebſter Schüler war, trug Zingarelli zur Bildung faſt aller muſikaliſchen Berühmtheiten der italieniſchen Muſik bei. La=

blache, Tamburini, Duprez, Donizetti, Mercadante, Coſta, Madame Mainville-Fodor haben entweder ſeinen Unterricht genoſſen, oder wenigſtens von ihm eine Weiſung erhalten.

Bei der letzten Invaſion der Cholera in Neapel, bewieß Zingarelli, ohngeachtet ſeines hohen Alters, viel Muth. Herr Barral, ein junger franzöſiſcher Arzt hat von demſelben dazumal ein groſzes Oratorium zum Andenken erhalten, welches im groſzen Theater zu Marſeille mit vielem Beifall aufgenommen wurde.

Zingarelli, der immer ſehr religiös geweſen, war es beſonders in der letzten Zeit ſeines Lebens, wo er auch mehrere merkwürdige religiöſe Compoſitionen ſchrieb, unter andern ein Miſerere, in das er die ganze Laſt des Mißmuthes und der Kränkung, die ſein Herz ſchwellte, hineinlegte.

Man begreift leicht, daß ein Menſch, deſſen Ideen ſich vorzüglich zu Motetten und Requiems hinneigten, keine beſonders heitere Inſpiration haben konnte. Zingarelli war nichts als eine Art muſikaliſcher Trappiſt. Daher, als er den Auftrag erhielt, das Programm der Harmoniefeſte zu ordnen, bei der Heirath des Königs, mengte er Kirchen- und Todtengeſang hinein; weßhalb auch die Muſik bei den Hochzeitfeſten ſo melancholiſch war.

Zingarelli ſtarb voll Zerknirſchung und Lebensüberdruß. Man führte über ſeinem Sarge ein Requiem aus, das er ſich ſelbſt zu ſeinem Begräbniß componirt hatte. Mozarts Beiſpiel iſt anſteckend; Zingarelli hat ihm nachgeahmt.

## Proch's Lieder-Compoſitionen.

---

Zu allen Zeiten hat das deutſche Lied in Wien die ausgezeichnetſten Repräſentanten gefunden; von Haydn's klarer, lichtvoller Muſe angefangen, bis herauf zu Schubert's ernſt-romantiſchen Tongebilden, haben die herrlichſten Werke dieſer Gattung das immerwache Ohr des ſangentglühten Süddeutſchen entzückt. Mozarts: Abendempfindung, Veilchen, Chloe, und Krufft's: arme Thoms, enthuſiasmirten zu ihrer Zeit eben ſo wie Beethovens: Adelaide, Lied aus der Ferne, und Schuberts: Erlkönig, Wanderer- und Müllerlieder u. ſ. w. Wenn ſich jedoch die lebendige Gegenwart lieber am Dufte der Blüthen des Tages ergötzt, als an den nie verwelkenden Blumen der früheren Meiſter, ſo liegt dieſes freilich in der kokettirenden Laune der allem Konſtanten abholden Zeit; es liegt in dem Reflex der beliebteren Tonſchöpfungen neuerer Geſchmacksrichtung, deren vereinzelte Lichtſtrahlen ſich zu eben ſo vielen allerliebſten kleinen Liederſeelchen geſtalten. —

Proch hat die allgemeiner gewordene Zuneigung zum Lyriſchen richtig erkannt, und es verſtanden, ſeinen Geſangs-Compoſitionen vielen Geiſt einzuhauchen; — ſeine Melodieen, die immer als der richtige und faßlich

Ausdruck einer ſich ſelber klar bewußten Gefühlsbewegung erſcheinen, athmen bei ſchönem rhythmiſchen Leben eine eigenthümliche wohlthuende Friſche und Ueppigkeit, und ſtreifen zuweilen an ſüdliche Lebhaftigkeit. Die Form, beſonders die Behandlung der Mittelſätze, iſt großentheils neu, der Satz und der proſodiſche Theil korrekt. Vertraut mit den Anforderungen der Stimme und des Sängers, ſind die muſikaliſchen Phraſen ſehr fließend und ſingbar ausgeſponnen, enthalten zuweilen frappante Wendungen, und führen an geeigneten Stellen zu wohlberechneten Schluß-Pointen, wo die Singſtimme aus dem Gebiete der Oberdominante, wie in einer Region ſchwebend, ſich traulich herniederſenkt in die heimathliche Schlußharmonie. Die Begleitung des Pianofortes iſt vollgriffig aber einfach und ſpielbar gehalten, und wie ein vertrauter um Alles wiſſender Freund, geſellt ſich zuweilen der romantiſch aufglühende Ton des Waldhorns oder der edel-elegiſche des Cellos der Singſtimme bei, die innigſte Sympathie in wohllautenden Terzen und Sexten austönend. Die Texte, mitunter bedeutenden Autoren angehörend, haben meiſtens poetiſchen Werth, diejenigen vom Verfaſſer ſelbſt, beurkunden eine ſchätzenswerthe Vielſeitigkeit.

Das Weſen dieſer lieblichen Lieder-Spenden erfordert eine weniger umfangsreiche, als biegſame und der Modulation fähige Stimme; die meiſten dürften wohl der Lage des Barytons oder Mezzo-Soprans angemeſſen ſein, derjenigen alſo, in welcher der Ausdruck der menſchlichen Stimme am ſeelenvollſten klingt. Gut vorgetragen muß der Reiz dieſer Lieder unwiderſtehlich das Gemüth des Hörers ergreifen, und der gefühlvolle Sänger darf des ſchönen Erfolges zum Voraus gewiß ſeyn.

Den Vorzügen iſt in Kurzem mit Recht jene allgemeine Beliebtheit geworden, die im öffentlichen Concerte, wie im häuslichen Kreiſe die Aufführung eines Proch-ſchen Liedes zu einer ſehr gewünſchten Gabe macht; auch das Ausland hat eine namhafte Zahl, worunter das Wanderlied, die beiden Träume, das Alpenhorn, Mariagrün, An Sie, Lebewohl, in ſeine Concerte mit aufgenommen.

---

## Miscellen.

---

Boieldieu's Antheil an ſeinen im Jahr 1828 in Frankreich aufgeführten Opern betrug 112,316 Franken (gegen 50,000 Gulden). O ihr armen deutſchen Componiſten!

---

Die Sängerin Paſta ſoll in einem Jahre in London eine reine Einnahme von ſiebenzehntauſend Pfund Sterling (498,318 $^{3}/_{12}$ fl.) gehabt haben.

---

# Aus Goethe's und Zelter's Briefwechſel.

## An Goethe.

Berlin, den 6. April 1808.

Sie erlauben daß ich einen kleinen etwas großen Zank mit Ihnen anfange. Denn 1mo muß ich Ihre Sonette haben, weil ſie mir verſprochen ſind, und ich dagegen wieder verſprochen habe, woraus ein Contract entſtanden iſt, der um ſo heiliger gehalten werden muß, da nicht Brief und Siegel, wie zwiſchen Kaufleuten oder Potentaten, ſondern Wort und Treue das Recht verwalten. 2do muß ich als königl. preußiſcher angeſehener Bürger, und kaiſerl. franzöſiſcher, königl. italieniſcher Heptarch der ci-devant Reſidenz-Stadt Berlin, doch wohl wiſſen was ſich nicht ſingen läßt; denn wer es jetzt nicht lernen wollte? —

Ergo und Kraft deſſen bitte ich demüthigſt um meine zwölf Sonette, von denen ich mir keines abdingen laſſen will und mich zugleich anheiſchig machen, das zu ſingen welches Sie für das unſingbarſte bezeichnen wollen.

Telemann (ein Hamburgiſcher Componiſt des vorigen Jahrhunderts) hat geſagt: Ein ordentlicher Componiſt muß den Thorzettel ſingen können,

und ich ſollte die Schande auf meinen Kaiſer kommen laſſen, ein Sonett nicht ſingen zu können? Das ſey ferne! — Alſo nur her mit den Sonetten; ich will ſie biegen wie Salat.

Um Himmels Talent iſt's im geringſten nicht ſchade; nicht als ob ſeines Gleichen eben zu viele wären, aber er lebt; und wenn ihn Gott ſo lange will leben laſſen als ich, ſo kann er's noch eine Weile mit anſehn. Er iſt, wie ich höre, von Rom nach München gegangen, vielleicht treffen Sie ihn im Karlsbade.

Die Verſuche Ihres jungen Componiſten erwarte ich, und er ſelber ſoll willkommen ſeyn, wenn er uns beſuchen will.

Jetzt bin ich mit den Anſtalten zu zwei Concerten beſchäftigt, durch welche ich meinen lieben Mitbürgern einige Thaler abzulocken gedenke. Ginge nur der Weg nach dem Karlsbade über Berlin, ich wollte den Leuten noch Geld dazu geben.

Nach Ihrem Briefe ohne Datum, den ich heute erhalten habe, müßte Werner ſchon in Berlin ſeyn, wenn er keinen Umweg gemacht hat. Man hat hier geſagt: Werner habe ein Stück für die Weimariſche Bühne geſchrieben und ſolches dort aufgeführt, und man erwartet dießmal etwas ganz Beſonderes. Mögen ſie warten bis er ſelber kommt, er wird's ihnen nicht verhalten, was er hat. Mir will nun einmal das confuſe Weſen nicht eingehen, von Geſtalten die ſich zwiſchen der Idee und der Wirklichkeit abtreiben, denen man am Ende Kopf und Füße anſetzen muß um ſich etwas dabei zu denken. Einem Charakter muß man es anſehen, daß ihn Gott gemacht hat. Kommt er nicht daher, ſo mag ich auch nichts mit ihm zu thun haben; was geht mich der

Poet an und den Poeten der gute Freund! Aber ſatt Brot muß ich haben wenn mir das was drüber iſt gedeihen ſoll.

Den 1. May. Tauſend Dank für Ihren lieben Brief vom 20. April! Die Zueignung hat mir unendliche Freude gemacht. Heute vor zwölf Jahren war mein Hochzeittag und heute habe ich dieſe Zueignung ſchon unzählige Male geleſen, es hat mir den tiefſten Grund aufgeregt, es hat mir Troſt und Muth gegeben.

Unter den Liedern des Herrn Eberwein, die anbei nebſt den erſten Bogen des Fauſt zurück erfolgen, behagt mir am meiſten das „Am Neujahrstage.“ Man erkennt darin eine beſtimmte Empfindung, und was noch mehr ſagen will, dieſe Empfindung erhält ſich homogen. Das Stück fängt an, es baut ſich auf, es wächſt zu einer Höhe deren Gipfel der 35 und 36 Takt iſt, und ſchließt ruhig.

Der fünfſtimmige Satz darin hat eine nothwendige Urſache und iſt wenigſtens fleißig durchgeführt.

Der Satz iſt nothdürftig rein; ich ſage nothdürftig, denn hier trifft man auf den angehenden Componiſten, obgleich ich wieder ſagen möchte, daß ſich die Mittelſtimmen natürlich genug bewegen; es fehlt bloß an Freiheit, Sicherheit die nur eine gute Schule gibt, die aber jetzt nirgends angetroffen wird.

Das Meiſte läßt ſich gegen die Modulation, oder harmoniſche Interpunktion einwenden. Es iſt dieſes jedoch ein ſo weitläuftiges Kapitel daß ſich brieflich davon nichts reden läßt. Einiges wollen wir verſuchen.

Der Anfang des Gedichtes beſteht in einer Anrufung, die nach meiner Empfindung hier falſch behandelt iſt. Dieſe Anrufung gehört hier nicht an die Eigen=

ſchaft, welche ſich von ſelber verſteht, ſondern an die Perſon; der Componiſt aber hat dieſe Eigenſchaft ſechs Tonſtufen höher accentuirt als die Perſon, und daher hat der erſte Takt etwas Unmelodiſches, Zerſtückeltes, wodurch der Anfang unverſtändlich erſcheint. Um mich verſtändlicher zu machen, habe ich's nach meiner Art mit rothen Noten hineingeſchrieben. Die zweite Zeile des Gedichts habe ich abgeändert, nicht um das Gedicht zu verbeſſern, ſondern um dem Componiſten zu zeigen, wie er interpungirt hat. Wie geſagt, es läßt ſich darüber ſchwer oder gar nicht ſchreiben; Herr Eberwein muß darüber ſo lange denken, bis er es hat; deßwegen habe ich die vier erſten Takte ausgearbeitet. Einige nicht zu billigende Fortſchreitungen habe ich mit rothen Kreuzen bezeichnet. Sie ſcheinen zwar verſteckt dem Auge, aber ein geübtes Ohr empfindet ſie übel, obgleich man ſie in jetziger Zeit oft genug hören muß. Mir ſind ſie unangenehmer als offenbare Verſtöße, weil ſie etwas Armſeliges haben, gegen welches ich meine Schüler täglich warne. Die Fehler eines Meiſters kommen allemal von der Meiſterſchaft her und ſchaden daher nicht, da hingegen das Schnitzelwerk nur die Scham der Pfuſcherei bedeckt.

Auch muß man ſich hüthen, beſonders in vielſtimmigen Stücken, Worte ohne Noth zu wiederholen, weil die Cantilena dadurch leidet.

Die andern Stücke ſcheinen mir weniger zu vielſtimmigen Stücken geeignet, dahingegen dieſes noch unendlich vielſtimmiger ſeyn könnte; auch ich ſinge mit, und wenn ich mir die sexta vox allein dazu ſetzen müßte. Man muß ſich früh daran gewöhnen, die Kunſt nicht als einen nothwendigen Luxus, ſondern als eine Wirkung von

Urſachen anzuſehn, ſonſt entſteht der falſche Geſchmack auf dem ſich das Falſche fort und fort baut bis die ganze Bauerei einſtürzt.

Das Lied: Ich denke dein, hat etwas Kirchenartiges und dabei noch Lamentables. Ich dächte es könnte eher hoffnungsvoll ſeyn. Die Molltonart will mir nicht eingehen, wie ich denn überhaupt das Tieftraurige nicht ohne den tiefſten Schmerz geſtatten möchte. Ja, man kann zu allen von Natur erdrückenden und zermalmenden Empfindungen, der Kunſt ganz und gar überhoben ſeyn, deren Zweck Erbauen nicht aber Erdrücken, Niederreißen iſt. An ſolchen Gegenſtänden ſcheint mir die Kunſt eben ſo übel angewandt, wie der beſte Wein an einem Trunkenen. Freilich hängt dabei viel von dem individuellen Charakter des Künſtlers ab; aber dafür iſt eben die Kunſt, welcher ja ſonſt der Künſtler nicht bedürfte und ſo auch kein Künſtler ſeyn könnte. So wenig demnach es einem Schauſpieler könnte erlaubt ſeyn, eine luſtige Rolle traurig, oder einen gemäßigten Charakter übertrieben darzuſtellen; eben ſo wenig könnte ein Componiſt in ſeiner Art das Aehnliche thun.

Den 2. Mai. Geſtern habe ich Wernern im Schauſpielhauſe geſprochen. Er iſt ſehr zufrieden, Sie zu kennen und hat mir in kurzer Zeit unendlich viel Schönes von Ihnen geſagt.

Sie fragen, woher die allgemeine Tendenz nach den Molltönen komme, die man ſogar bis in die Polonaiſe ſpüre?

Ich habe die nämliche Erfahrung gemacht, doch die muſikaliſchen Geſchichtſchreiber liefern darüber nichts Befriedigendes. Die Molltonart unterſcheidet ſich von der Durtonart durch die kleine Terz, welche an die Stelle

der groſsen Terz geſeßt wird. Unſere heutige diatoniſche (natürliche) Tonleiter entſpringt aus der Theilung der Saite. Theilt man dieſe in die Hälfte ſo entſteht die Octave; theilt man ſie in drei Theile, ſo entſteht die reine Quinte; theilt man ſie in fünf Theile, ſo entſteht die groſse Terz. Man mag aber die Saite in ſo viele Theile theilen, als man will, ſo entſteht niemals eine kleine Terz, obgleich man dieſer dadurch immer näher kommen kann. Demnach iſt dieſe kleine Terz kein unmittelbares donum der Natur, ſondern ein Werk neuerer Kunſt und man muß ſie wie eine erniedrigte groſse Terz betrachten, wie ſie denn auch von den ſtrengſten Componiſten in allen Zeiten iſt wie ein conſonirendes Intervall behandelt worden, d. h. ſie darf überall, wie die groſse Terz, frei und unpräparirt eintreten, was in einem reinen Style keine Diſſonanz darf.

Die ziemlich allgemein gewordene Neigung zu den Molltonarten aber glaube ich zuerſt in den Geſängen nordiſcher Erdbewohner angetroffen zu haben, beſonders der Inſulaner und Küſtenbewohner. Von Geſängen in ganz nördlichen Klimaten weiſs die muſikaliſche Kunſtgeſchichte ſo viel wie gar nichts. Reiſende, die einige Kenntniſſe von Muſik gehabt haben mögen, haben ſo unbefriedigende Aufzeichnungen derſelben geliefert, daſs ſich daraus mehr auf ihre geringe Kenntniſs ſchlieſsen läſst, als auf den wahren Geiſt jener Geſänge, denn nur gute Muſiker ſind im Stande ſolche Sachen richtig aufzuzeichnen. Ruſſiſche, Lettiſche, Norwegiſche und Schottländiſche Jagd- und Fiſcherlieder ſind das Erſte, woraus ſich etwas auf eine freie Aeuſserung des Charakters ſchlieſsen läſst; mehr jedoch die Tänze, welche eines mehrern äuſsern Ausdrucks fähig ſind, als Lieder, die ſchon

eine innere Bildung erfordern. Daher ſind die ſchottiſchen, ruſſiſchen und polniſchen Tänze ſo ſchön und ächt national, daß ſie unter allen gebildeten Nationen, wiewohl ungeſchickt genug, nachgetanzt werden. Selbſt dieſe Tänze aber, in ſo fern ich ſie für ächt hielt, waren immer aus Molltonarten, wenigſtens waren es die beſten. Bekanntlich tanzen Ruſſen und Polen gern, ſchön und mit einem bieg- und regſamen Ausdruck, der eine weit edlere Lebhaftigkeit ſehen läßt, als man im gemeinen Leben an ihnen wahrnimmt. Die ruſſiſchen Lieder und Tänze, welche ich gehört habe, waren ohne Ausnahme aus Molltönen, dabei ſehr lebhaft, und beſtanden aus vielen geſchwinden Noten und kurzen Metren. Wären dieſe Tänze aus Durtönen geweſen, ſo würden ſie mir ausgelaſſen luſtig und wild vorgekommen ſeyn; durch die Molltonart aber werden ſie ernſt, mild, ja ſehnſüchtig, indem ſie nach Heiterkeit zu ſtreben ſcheinen, die eine feuchte, kalte Luft und der Genuß ſcharfer Nahrungsmittel verhindern.

Die ächte Polonaiſe zieht ſich ſchon ins Südliche. Eine behaglichere Leidenſchaft ſcheint darin zu erwachen. Der ungerade oder Tripeltakt, der ſchon ein künſtlicher, wenigſtens kein natürlicher Takt iſt, zeichnet ſie ganz beſonders aus, und die vielen melodiſchen Drucker, welche in der Polonaiſe herrſchen und immer mitten ins Metrum einſchneiden, ſcheinen dieſen ungeraden Takt ausgleichen und gerade machen zu wollen, was entweder eine Neigung ins mehr Nördliche verräth, oder daher ſtammt, und ſo wird's auch wohl mit den Molltonarten ſeyn, welche man zwar hier findet, aber nicht ſo allgemein.

Springen wir von hier mit eins nach Italien, ſo finden ſich, beſonders in den beſten Zeiten der muſika-

liſchen Kunſt, die Molltonarten nur in den Tempeln und Kirchen, wo ſie der alten ſogenannten griechiſchen oder Kirchentonarten wegen nicht zu entbehren waren. In Liedern und Tänzen herrſcht eine leichte biegſame Melodie, ſelbſt im Ausdrucke der heftigſten Leidenſchaft (mit wenigen Ausnahmen) und in neuern Zeiten ſind die Italiener hierin ſo weit gekommen, daß man zu einer Arie:

Tu mi da me dividi,
Barbaro! tu m'uccidi!
Tutto il dolor ch'io sento,
Tutto mi vien da te!
    Non son nelle selve Ircane
    Tigre di te piu feroce.

und dergleichen die heiterſten Melodieen findet, um nur nichts Trauriges in ſich aufkommen zu laſſen, und dieſe Arien ſind denn die berühmteſten von allen. Beſonders aber findet man (im Ganzen) die Opera buffa in weit größerer Vollkommenheit, als die ernſthafte Oper, für die noch immer keine beſſeren Gedichte vorhanden ſind, als die von Metastasio, Apostolo Zeno und dergleichen. In der Opera buffa werden jedoch die Molltonarten gebraucht, um das Komiſche zu erhöhen und dem Ernſte gleichſam Trotz zu bieten.

Demnach könnte man die Neigung zu den Molltonarten im Klima ſuchen. Da ſtehn nun die Norddeutſchen in der Mitte, deren eifriges Studium nach allen Polen greift, um ihr flaches Erdreich zu bereichern. Da ſie Alles machen lernen, ſo greifen ſie endlich nur nach Gewürzen, die das Blut befeuern, und das nennen ſie denn Leidenſchaft.

Mit den Bergbewohnern und Hirtenvölkern iſt es anders. Sie ſcheinen ihre Tonleitern von ihren Hifthörnern zu nehmen, da ſie keine andern Inſtrumente kennen, und darnach ſind denn ihre Lieder und Tänze entweder Dur oder Moll, wie es das Horn angibt. Ein ſolcher Tanz iſt die ſchottiſche Hornpipe.

Dieſer Tanz iſt aus einem Durton, aber es ſind mir Schweizerlieder auch aus Molltönen vorgekommen, deren ich mich eben nicht gleich erinnere.

Ueber Conſtantinopolitaniſche Muſik weiß ich ſo viel als meine Hiſtoriker, d. h. gar nichts. Ein orientaliſcher Kaiſer, Conſtantinus IX., mit dem Zunamen Porphyrogenetus, der in ſeinem ſiebenten Jahre Kaiſer und im Jahr 959 vergiftet worden iſt, ſoll ein großer Muſikus geweſen ſeyn. Dann hat, wie mir Nicolai ſagt, ein griechiſcher Kaiſer Conſtantinus im zehnten Jahrhunderte ein Werk über die Ceremonien des Hofes zu Conſtantinopel gemacht, welches im Jahr 1751 zu Leipzig in zwei Foliobänden Griechiſch und Lateiniſch gedruckt iſt und nach ſeiner Behauptung unfehlbar in der Bibliothek zu Weimar vorhanden ſeyn muß. Vielleicht iſt in dieſem Buche auch etwas über Conſtantinopolitaniſche Muſik enthalten. In des Abts Gerbert lateiniſchem Werke: De cantu et musica sacra, welches ich aber nicht beſitze, finden Sie vielleicht noch etwas. Der nämliche hat auch ein Werk herausgegeben: Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum. Ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti.

Was ſagen Sie denn zu Voſſens Sonett? Wenn mir einfällt, daß er ſich bei Verfertigung dieſes Spaßes die Knebel zerſtoßen und etliche Zähne ſtumpf gebiſſen hat, die ihm ſo leicht nicht wieder wachſen wer=

den, ſo muß man lachen je weniger man den Witz verſteht. Ratten und Mäuſe vergiften, iſt das auch ein Handwerk für Poeten? Geſpenſter, dächt' ich, vertreiben ſich von ſelber, wenn man nicht daran glaubt.

Es iſt heute ſchon der ſiebente Mai, und ſo mache ich nur daß dieſer Brief in die Poſt kommt. Leben Sie recht wohl. Ewig

Ihr

Zelter.

## An Zelter.

Weimar, den 20. April 1808.

Hier, mein Beſter, kommen die Geſänge. Werfen Sie einen Blick darauf! Vielleicht machen Sie einige Bemerkungen mit rother Dinte und ſagen im Allgemeinen, was Sie von der Anlage des jungen Mannes denken; und beſonders auch belehren Sie mich, wie weit er es in dieſer ſchweren Kunſt gebracht zu haben ſcheint. Ich ſchicke ihn vielleicht auf Michaelis, weil er wohl künftigen Winter der Anführer meines kleinen Hausgeſanges werden möchte. Da es mein Geſchick nicht war, an der reichen Tafel einer großen Stadt bequemlich mit zu ſchwelgen, ſo muß ich im Kleinen bauen und pflanzen, hervorbringen und geſchehen laſſen, was dem Tag und Umſtänden nach möglich iſt.

Sagen Sie mir doch auch, wenn Sie Zeit haben, ein Wort über Conſtantinopolitaniſche Kirchenmuſik, die ſich mit der griechiſchen Kirche im Oſten ausgebreitet und die ſarmatiſchen Völker geſtimmt zu haben ſcheint.

Woher kommt wohl die ſo allgemeine Tendenz nach den Molltönen, die man ſogar bis in die Polonaiſen ſpürt?

Dieſes Oſterfeſt gingen eben acht Kirchenſänger hier durch, von Petersburg nach Paris, zur Capelle des ruſſiſchen Geſandten. Sie ſangen in der hieſigen griechiſchen Capelle die beiden Feſttage, an welchen ſie, wie mir die Hoheit ſagte, nur noch allein ganz ächte alte Muſikſtücke aufführen. Das Aehnlichſte was ich davon gehört habe iſt der Canto fermo der Italiener und die Art wie die Paſſion in der päpſtlichen Capelle vorgetragen wird, nämlich der wirkliche Text der Evangeliſten.

Noch immer habe ich nichts von meinen Druckſchriften zu ſchicken. Den erſten Bogen von Fauſt lege ich bei; weiter iſt mir davon noch nichts zugekommen. Laſſen Sie ihn, ich bitte, Niemand ſehen und ſchicken mir ihn mit den Noten zurück; denn ſonſt wird mir ein Exemplar defect. Leben Sie recht wohl, verzeihen Sie, und ſchreiben mir bald.

G.

## An Goethe.

Den 3. Julius. Geſtern iſt Ihr lieber Brief vom 22. Junius angekommen, der ſo viel Schönes enthält. Es iſt ein Unglück, daß ich von meinem letzten Briefe an Sie keine Abſchrift habe. Aber mein Copiſt iſt geſtorben, und nun werde ich wohl keinen wieder heirathen. Ich weiß ſelber nicht mehr wie ich Ihnen Alles geſchrieben habe, doch will ich ſuchen Ihre Fragen zu beantworten.

Die Repercuſſion Ihrer Bemerkungen gegen die muſikaliſche Theorie habe ich elektriſch gefühlt, da ſo manche dieſer Einſprüche ſchon längſt auch in mir ſich regen. Zum Unterſuchen fehlt es mir an mathematiſcher Geduld und was ich auf's Klare zu bringen ſuche, iſt etwa ſo

viel als ich für mein eigenes Haus brauche, da mir bei meinen Compoſitionen ein gewiſſes Streben nach claſſiſcher Tendenz natürlich iſt.

Unſere Theorie iſt ein Syſtem worden, das man ſoll lernen und lehren können. Daß und in wiefern dabei der Natur Gewalt geſchehen iſt, kann nicht bezweifelt werden. Doch iſt es ein ſinnreiches Gewebe von Modificationen, das man kaum ohne Bewunderung betrachten kann, daher denn die Muſiker glauben, was ſich mit dieſem Syſtem nicht ausrichten laſſe, ſei nicht auszurichten. Soviel iſt gewiß: rückt man einzelne Pfeiler dieſer Theorie von ihrem fundo weg, ſo läuft man Gefahr das Gebäude zu lädiren. Doch, zu Ihren Fragen:

ad 1) Die Molltonart unterſcheidet ſich von der Durtonart allein durch die Terz. Die Quinte und Octave bleiben in beiden Tonarten unveränderlich, daher dieſe letztern auch vollkommene Conſonanzen, die Terz hingegen, ihrer Veränderlichkeit wegen, eine unvollkommene Conſonanz genannt wird, weil ſie groß oder klein (dur oder moll) ſeyn kann.

ad 2) Das Experiment der Theilung der Saite, aus welcher die Intervalle unſerer Tonleiter abſtammen, trägt noch eine phyſikaliſche Erſcheinung neben ſich, dieſe iſt: die Erſcheinung der mitklingenden Töne. Wenn man nämlich eine tiefe Saite in Vibration ſetzt, ſo hört man nicht allein den Ton der Saite, ſondern mehrere von ſelber mitklingende Töne darüber. Sucht man dieſe mitklingenden Töne auf: ſo finden ſich die Zahlen 2. 3. 4. 5. 6. 7. u. ſ. w. welche das menſchliche Ohr noch unterſcheiden kann. Auch die Aeolsharfe

gibt das nämliche Experiment, und da, beſonders bei ſtarker und anhaltender Luftbewegung, auch die höhern Zahlen 8. 9. 10. 11. 12. 13. u. ſ. w. hörbar werden und diſſonirend mittönen; ſo entſteht der wundervolle Eindruck der Aeolsharfe, indem dieſe Töne zugleich nothwendig und willkürlich erſcheinen. Alle dieſe mitklingenden Töne nun haben einen gemeinſchaftlichen Grundton (in welchem die Harfe geſtimmt iſt,) und auf dieſem Grundtone erſcheint die Terz niemals anders, als groß (dur), niemals alſo klein (moll). Ich habe aber die kleine Terz deswegen ein Werk der Kunſt, eine erniedrigte große Terz genannt, weil ſie übrigens von den Muſikern als conſonirend (wie die große) behandelt wird.

ad 3) Daß unſere diatoniſche Tonleiter allein natürlich ſey, habe ich wenigſtens nicht behaupten wollen, weil es ſich nicht behaupten läßt. Ja wir beſitzen ſogar heut dieſe Stunde zweierlei verſchiedene Temperaturen der Tonleiter, von denen die eine die gleichſchwebende und die andere die ungleichſchwebende Temperatur heißt, von denen aber keine vollkommen natürlich iſt, und ob die Griechen eine natürliche gehabt haben, wiſſen wir nicht, weil wir überhaupt nichts wiſſen.

ad 4) Sollte es nicht auf andere Weiſe möglich ſeyn? — Allerdings! die kleine Terz iſt da; aber nicht als Produkt des Grundtones, daher ſie auch nicht klingend (mitklingend) erſcheinen kann. Die kleine Terz entſteht vielmehr erſt aus dem Verhältniß $^6/_6 : {}^5/_6 = 1 : {}^5/_6 = 6 : 5.$, ſonſt könnte man ſie gar nicht ſtimmen. Auch die

reine Quarte entſteht auf dieſe Art $^4/_4 : ^3/_4$ oder $1 : ^3/_4 = 4 : 3$. und daher iſt ſie auch nicht mitklingend und doch conſonirend.

ad 5) und 6) Wenn ein Experiment Alles leiſtet, um ein Ganzes zu haben, ſo kann man fragen: was ſoll noch geleiſtet werden? Unter den mitklingenden Tönen iſt einmal die kleine Terz nicht; ein zuſammengeſetztes Verhältniß gibt ſie, und ich zweifele, daß durch irgend eine äußere Veranlaſſung, auf natürliche Art dieſes Intervall von ſelbſt erſcheinen werde. Wäre es jedoch möglich, ſo verändern ſich zugleich mit ihr alle übrigen Intervalle und wir haben dann allerdings für die Molltonarten ein ganz neues ganz verſchiedenes Syſtem, welches höchſt wahrſcheinlich keine Durtonart neben ſich leidet, da hingegen unſer heutiges Syſtem beides zu einem unendlichen Reichthum von Modificationen verbindet.

Die Elektricität könnte bei der Aeolsharfe recht gut angewendet werden; außerdem könnte auch die Reibung, doch immer nur an klingenden Körpern, geſchehen, und das Reſultat müßte ſich, denk' ich, nur immer für die große Terz entſcheiden. Denn das Ohr kann alle Diſſonanzen nebeneinander vertragen: die Prime neben der Secunde, die Secunde neben der Terz, die Terz neben der Quarte, die Quarte neben der Quinte u. ſ. w.; doch die kleine Terz neben der großen Terz iſt unausſtehlich, weil es unauflöslich iſt. Daher hätte nun ich die kleine Terz ein nicht unmittelbares donum genannt.

Die drei folgenden Punkte ergeben ſich nun wohl

aus dem vorigen. Denn möglich ſind alle Intervalle, die zwiſchen den gebräuchlichen liegen; doch wenn wir ſie gebrauchen ſollen, nach einer Ordnung, kunſtmäßig gebrauchen, lehren ſollen, ſo müſſen wir ein neues Syſtem haben. Was aber unſerer angenommenen, obgleich unvollkommenen Theorie das Wort redet, iſt eben das, was Sie ſelbſt hinzufügen. Denn die obigen Erſcheinungen ſind nicht allein nicht getrennt vom Menſchen und ſeinem leiblichen und geiſtigen Apparat; ſie vermählen ihn vielmehr mit den auch außer ihm belegenen Elementen der Natur. Seine Nerven, die geheimſten Kräfte ſeines Gemüths klingen wieder bei den verwandten Tönen, und ziehn ihn an, ja ſie reißen ihn fort; doch ſie würden ihn quälen, drücken, zerſtören, wenn ſie nicht wären, was ſie ſind und ſo lange geblieben ſind.

Unter den Inſtrumenten die nicht von Natur alle Töne unſerer Scala frei angeben, gehören das Waldhorn und die Trompete. Aus dem Waldhorn wie aus der Trompete geht die große Terz frei hervor, doch die kleine Terz kann nur durch Zuſtopfen mit der Hand erlangt werden, und da ſie alſo nicht frei erſcheint, ſo iſt ſie auch niemals ganz rein; das Ohr vermißt etwas. Ich erinnere mich endlich einer Glocke, die hier in der Stadt befindlich iſt. Dieſe Glocke, welche ungleichartige Theile bei ſich führen muß, läßt deutlich eine Terz hören, die kleiner iſt, als die große, und ſich daher der Molltonart mehr nähert als der Durtonart. Doch jedesmal nach dem Anſchlage des Klöpfels reinigt ſich dieſe Terz nachſchwingend in der Luft von ſelber und nähert ſich der großen Terz ſo lange, bis ſie rein iſt. Dieſes Experiment habe ich oft viertelſtundenlang ſelber beobachtet. Da nun dieſer mitklingende Ton der kleinen Terz näher

iſt, als der großen, warum ging der Nachklang nicht in die kleine Terz über?

## Aus einem Briefe Zelter's.

1) Die Molltonart unterſcheidet ſich von der Durtonart durch die kleine Terz.

Unterſcheidet ſie ſich nicht auch durch die Verkleinerung oder Verengerung der übrigen Intervalle?

2) Welche an die Stelle der großen Terz geſetzt.

Dieſer Ausdruck kann nur gelten, wenn man von der Durtonart ausgeht. Ein Theoriſt nordiſcher Nationen, der von den Molltönen ausginge, könnte eben ſo gut ſagen, die große Terz werde an die Stelle der kleinen geſetzt.

3) Unſre heutige diatoniſche (natürliche) Tonleiter.

Daß die diatoniſche Tonleiter allein natürlich ſey, dagegen geht eigentlich meine Oppoſition.

4) Entſpringt aus der Theilung der Saite. Theilt man dieſe in die Hälfte ꝛc. ꝛc.

Daß die Theilung der Saite in beſtimmbare Theile Klänge hervorbringt, die für das Ohr harmoniſch ſind, iſt ein ſehr hübſches Experiment, das denn auch eine gewiſſe Tonleiter begründen möchte; aber was auf dieſe Weiſe nicht gelingt, ſollte es nicht auf eine andere Weiſe möglich ſeyn?

5) Man mag aber die Saite in ſo viel Theile theilen, als man will, ſo entſteht niemals eine kleine Terz, obgleich man dieſer dadurch immer näher kommen kann.

Es iſt von einem Experiment zu viel gefordert, wenn es Alles leiſten ſoll. Konnte man doch die Elektricität erſt nur durch Reiben darſtellen, deren höchſte Erſcheinung jetzt durch bloße Berüh-

rung hervorgebracht wird. Man müßte auf ein Experiment ausgehen, wodurch man die Molltöne gleichfalls als urſprünglich darſtellen könnte.

6) Demnach iſt dieſe kleine Terz kein unmittelbares donum der Natur, ſondern ein Werk neuerer Kunſt.

Ich läugne die Folgerung, da ich die Vorderſätze nicht zugebe.

7) Und man muß ſie als eine erniedrigte große Terz betrachten.

Dieſes iſt eine Ausflucht, deren ſich die Theoriſten gewöhnlich zu bedienen pflegen, wenn ſie etwas die Natur Beſchränkendes feſtgeſetzt haben; denn alsdann müſſen ſie auf eine ſehr paradoxe Weiſe, was ſie einmal behauptet, wieder aufheben und vernichten. Wenn eine große Terz ein Intervall iſt, das uns die Natur gibt, wie kann man ſie erniedrigen ohne ſie zu zerſtören? Wieviel und wie wenig kann man ſie erniedrigen, daß es keine große Terz und doch eine Terz ſey? Und wo hört ſie denn überhaupt auf noch eine Terz zu ſeyn? Mein ſupponirter nordiſcher Theoriſt würde mit eben dem Rechte ſagen, die große Terz ſei eine erhöhte kleine.

8) Wie ſie denn auch von den ſtrengſten Componiſten wie ein conſonirendes Intervall behandelt worden.

Hier tritt ja deutlich der Fall ein, der in der Kunſt und in der Technik ſo oft vorkommt, daß ſich der praktiſche Sinn von einer theoretiſchen

Beſchränkung ohne viel Complimente zu retten weiß. —

9) D. h. ſie darf überall, wie die große Terz, frey und unpräparirt eintreten, was in einem reinen Style keine Diſſonanz darf.

Wenn ſie als conſonirendes Intervall behandelt wird, ſo iſt ſie conſonirend; denn dergleichen läßt ſich durch Convention nicht erſt feſtſetzen. Wenn ſie frey und unpräparirt eintreten darf, ſo iſt ſie keine Diſſonanz; ſie iſt von Natur harmoniſch, und eben ſo Alles, was wieder aus ihr entſpringt.

Hier tritt eine oben ſchon berührte, bei der ganzen Naturforſchung höchſt merkwürdige Betrachtung ein. Der Menſch an ſich ſelbſt, in ſofern er ſich ſeiner geſunden Sinne bedient, iſt der größte und genaueſte phyſikaliſche Apparat, den es geben kann. Und das iſt eben das größte Unheil der neuern Phyſik, daß man die Experimente gleichſam vom Menſchen abgeſondert hat, und bloß in dem, was künſtliche Inſtrumente zeigen, die Natur erkennen, ja was ſie leiſten kann dadurch beſchränken und beweiſen will. Eben ſo iſt es mit dem Berechnen. Es iſt Vieles wahr, was ſich nicht berechnen läßt, ſo wie ſehr Vieles, was ſich nicht bis zum entſchiedenen Experiment bringen läßt. Dafür ſteht ja aber der Menſch ſo hoch, daß ſich das ſonſt Undarſtellbare in ihm darſtellt. Was iſt denn eine Saite und alle mechaniſche Theilung derſelben gegen das Ohr des Muſikers? Ja, man kann ſagen, was ſind die elementaren Erſcheinungen der Natur ſelbſt gegen den Menſchen, der ſie alle erſt bändigen und modificiren muß, um ſie ſich einiger-

maßen aſſimiliren zu können? Doch in dieſe Betrachtungen will ich mich dießmal nicht verlieren; ich behalte mir vor, nächſtens beſonders darüber zu reden, ſo wie noch über einige andere Punkte mir Auskunft zu erbitten. —

(Fortſetzung folgt.)

---

## Anekdoten.

---

Naumann beſuchte wenige Monate vor ſeinem Tode ſeine verehrten Freundinen, Dorothea, Herzogin von Kurland, und Eliſa, Gräfin von der Recke in Prag, wo ſich beide Schweſtern einige Zeit aufhielten. Eben kam auch der Abt Vogler dahin von Wien aus, wo er eine ſeiner großen Opern mit großem Beifall auf die Bühne gebracht hatte. An der Tafel der Herzogin trafen beide Meiſter einander, Vogler, der, im Beſitz eines eiſernen, ſtets bereitwilligen Gedächtniſſes, aus dem überreichen Schatze merkwürdiger, zum Theil wunderbarer Erfahrungen und Ereigniſſe eines wechſelvollen Lebens gern Allerlei hervorlangte, gut und in ganz origineller Weiſe erzählte, ſollte auch jetzt von dieſem Talente Gebrauch machen. Er that es. Endlich verlangte man mit gefälligem Entgegenkommen auch nähere Nachricht über ſeine jetzigen Erfolge in Wien. Es iſt mit den Erfolgen weitläufiger Muſikwerke, die zur Dar=

ſtellung vieler und ſehr verſchiedener Menſchen bedürfen, und ihre Wirkungen an noch mehrern, noch verſchiedenern beweiſen ſollen, immer eine wunderliche Sache, begann Vogler ungefähr. Selten kann der Meiſter wiſſen, was alles zum Erfolge, dem guten oder ſchlechten, mitwirkt, vielleicht ſogar darüber entſchieden hat. Meiſtens entſcheidet das gar nicht, worauf er ſich wohl auch Etwas zu Gute gethan hat; öfters, worin er gar nichts Verdienſtliches ſieht, und zuweilen wohl gar, worüber er ſich in der Stille beſchämt fühlt, u. ſ. w. Vogler gab Belege aus ſeiner Oper (Caſtor und Pollux) und verweilte endlich dabei, daß, ſo viel er abnehmen könne, eigentlich eine gewiſſe Arie, ja vor allem ihre Hauptmelodie, nicht nur für ſich das meiſte Glück gemacht, ſondern auch für die Aufnahme des Ganzen entſchieden mitgewirkt habe. Und gerade dieſe Arie, ſetzte er hinzu......... erlauben Sie, daß ich ſie ſogleich zu hören gebe. Er ſtand auf von der Tafel, ein Pianoforte war zur Hand: er ſetzte ſich davor, ſpielte und ſang, indem er die Hauptmelodie aus Naumanns erſter Oper „der Schäfer und die Schäferin“ ſo oft ſie vorkam, beſonders hervorhob. Nun? ſagte er dann zu Naumann gewandt, ſoll ich mich dabei nicht ſchämen? Dieſer, ſo wie alle Anweſende, widerſprachen lebhaft und prieſen dies Thema aus Ueberzeugung: es ſey bei aller Einfalt originell, überaus zart und innig; ſo Etwas könne nie erarbeitet, ſondern nur vom Genius ſelbſt und einem wahrhaft ergriffenen Gemüthe in günſtiger Stunde verliehen werden. —

Das ſag ich auch; rief Vogler. Aber kennen Sie denn dieſe Melodie nicht?

Ich? fragte Naumann, wie ſollt ich ſie kennen?

„Kennen Sie denn Ihre allererſte Oper, Venedig 1762, nicht mehr?“

„Alle meine frühen Arbeiten hab' ich längſt vernichtet, vergeſſen.“

Erinnern Sie ſich denn nicht wenigſtens einer Arie, die zu einem wunderlichen Duette wurde? Die Hauptmelodie dieſer Arie, die damals in Venedig aus allen Ecken ſummete — ich war ja eben da — entzückte auch mich, und ich hab' ſie nie vergeſſen können. Weil nun jetzt mein alter Kopf und mein für Zärtlichkeiten etwas eingetrocknetes Herz ſo etwas einnehmend Liebliches nicht mehr hergeben wollten, ſo nahm ich ſie aus dem Gedächtniſſe hervor, führte ſie nach meiner Art aus, ſchämte mich, als ſie ſo großes Glück machte, und lege Ihnen dieſes Bekenntniß vor, um Abſolution zu erbitten, und einen Theil dieſer Beſchämung los zu werden.

Naumann, in angenehmſter Verlegenheit, unterbrach ihn freundlichſt, und wendete das Geſpräch auf einen andern Gegenſtand.

---

In einer Concertprobe zog ein Sänger fortwährend herunter; der Director, dem es zu arg wurde, hielt endlich inne und rief, gegen das Orcheſter gewandt: Meine Herren, das ganze Orcheſter ſtimmt nicht; dann wandte er ſich mit ſeiner Violine, als wollte er ſie ſtimmen, zu dem Sänger; und bat ihn, gefälligſt ſein A anzugeben.

---

In Paris, wo faſt über jeden Gegenſtand Journale erſcheinen, gibt es — ſeltſam genug — noch keines, das ſich ausſchließlich mit Muſik beſchäftigt. Dagegen erlaubt ſich aber jedes Blatt, ſich ein wenig darein zu miſchen, ohne jedoch einen eigenen muſikaliſchen Redacteur dazu

zu halten. Daher kommen nicht ſelten Ungereimtheiten zum Vorſchein. Als der junge Liſzt ſich mit ſeiner freien Phantaſie öffentlich in Paris hatte hören laſſen, ließ ſich ein Journaliſt alſo vernehmen: „Geſtern haben wir die Wundererſcheinung, den Mozart unſers Zeitalters gehört. Würde man je geglaubt haben, daß es ein Kind im Clavierſpielen dahin bringen könne, mit Begleitung des Orcheſters der großen Oper zu phantaſiren! Dieſes Wunderkind that es zum Erſtaunen aller Anweſenden.“ Liſzt hatte nämlich, als er ein Hummel'ſches Conzert ſpielte, keine Noten vor ſich liegen, weil er es auswendig konnte.

---

Das heutige Publikum verlangt alle muſikaliſchen Werke im Klavierauszug zu haben. Ein Muſikhändler einer franzöſiſchen Provinzialſtadt, dem Reicha's letzterſchienenes großes Werk über die höhere Tonſetzkunſt durch öffentliche Blätter oder Hörenſagen bekannt worden war, ſchrieb an deſſen Verleger in Paris, er möge ihm baldigſt das neue Werk für Contrapunkt, Canon und Fuge von Reicha, aber ja für's Fortepiano arrangirt, ſchicken.

---

Bayerische
Staatsbibliothek
München